800 ANOS DE HISTÓRIA DO AZULEJO

800 AÑOS DE HISTORIA DEL AZULEJO

800 ANOS DE HISTÓRIA DO AZULEJO

800 AÑOS DE HISTORIA DEL AZULEJO

FICHA TÉCNICA

ASSOCIAÇÃO DE COLECÇÕES

Presidente
José Berardo

Vice-presidente
Renato Berardo

Conselho de administração
Carolina Berardo / Cláudia Berardo
Jorge Berardo / André Luiz Gomes
Sofia Catarino

Comissários
Alfonso Pleguezuelo
José Meco

Coordenação da exposição
Álvaro Silva / Ana Cláudia Sousa
Carina Bento / Zaid Abdali

Apoio à coordenação
Adriana Soares / Glória Abreu
Helena Mak / Teresa Gomes

Conservação e restauro
Ana Rodrigues / Duarte Câmara
João Carvalho / Patrícia dos Santos

Fotografia
Diana Silva

Design gráfico
Lupi Designers / Pedro Lupi Caetano

Transporte e montagem
Stripeline - Soluções Expositivas
e Cenográficas, Lda.

Tradução e revisão
Traducta - Soluções Linguísticas,
Tradução e Interpretação, Lda.

Seguro
Verspieren Portugal

CÂMARA MUNICIPAL DE ESTREMOZ

Presidente
Francisco Ramos

Vice-presidente
Sílvia Dias

Vereadora da cultura
Márcia Ferreira de Oliveira

Gabinete de apoio ao presidente e comunicação
António Serrano

MUSEU BERARDO ESTREMOZ

Diretor do museu
Hugo Guerreiro

PROJETO E OBRA DE REABILITAÇÃO

Coordenação geral
Joaquim Oliveira Lopes

Projeto
Serralvarez Arquitectos Associados, Lda.

Arquitetura
Maria Manuel Alvarez / Rui Serra

Arquitetura paisagista
Álvaro Manso

Estruturas
João Garcia / João Carvalho

Eletricidade, telecomunicações e segurança
António Lemos

Hidráulicas
António Dias da Silva

Térmica e acústica
Ana Silva

Conservação e restauro
Conservação & Restauro
- Elvira Barbosa, Lda.

Iluminação
Visual Stimuli, Lda. / Pedro Ek Lopes

Informática e CCTV
Ris 2048 - Sistemas Informáticos
e Comunicações, S.A.

Fiscalização de obra
Englisplan - Consultores de Engenharia, Lda.
José Carlos Branco

Empreiteiro geral
FCM - Construções, S.A.
Hugo Rodrigues / Tibério Yan

CATÁLOGO

Textos
José Berardo
Francisco Ramos
Manuel Leitão
Alfonso Pleguezuelo
José Meco
Hugo Guerreiro

Coordenação Editorial
Álvaro Silva
Ana Cláudia Sousa
Carina Bento
Zaid Abdali

Revisão
Traducta - Soluções Linguísticas,
Tradução e Interpretação, Lda.

Fotografia
Diana Silva

Design Gráfico
Lupi Designers / Pedro Lupi Caetano

Edição
Associação de Colecções

Impressão
Gráfica Maia Douro

Tiragem
1000 exemplares

ISBN
978-989-33-0380-1

Depósito Legal
471517/20

Cofinanciado por:

ÍNDICE

800 ANOS DE HISTÓRIA...

José Berardo
Presidente da Associação de Colecções

A abertura do Museu Berardo Estremoz é para mim o concretizar de um sonho. A apresentação de parte da nossa Coleção de Azulejos no Palácio Tocha realiza um grande anseio que tenho, o de partilhar a fruição das obras de arte com o grande público. Pois as grandes obras de arte são somente grandes quando acessíveis, compreendidas, vistas e admiradas por todos.

A minha paixão pela azulejaria começou nos bancos da escola. Havia, junto à janela da sala de aula, um azulejo com a imagem de um cavaleiro. Cresci e percorri o mundo acompanhado por essa figura do cavaleiro que amiúde me vinha à memória. Ao regressar a Portugal, descobri a azulejaria e, naturalmente, interessei-me e apaixonei-me por essa forma de arte. Fiquei deslumbrado pela riqueza e variedade dos motivos, pela exuberância das cores, pela excelência dos enquadramentos, pelo destaque dos elementos arquitetónicos, pelo aperfeiçoamento das técnicas, pela sua originalidade de utilização e pela sua prorrogação no tempo. O azulejo português tornou-se um património de interesse cultural único à escala mundial.

A Coleção que agora se apresenta no Museu Berardo Estremoz tem a sua génese na década de oitenta e espelha um gosto pessoal. Com uma presença mais marcada por determinadas tipologias, é simultaneamente um acervo de importantes obras de síntese da azulejaria portuguesa.

Definiu-se inicialmente o século XV como marco importante para o começo da Coleção. Esta intenção afigurou-se pertinente, já que a riqueza dos imaginários representados nos permitia seguir os últimos séculos sem interrupção, refletindo a evolução de uma arte decorativa que em Portugal alcançou uma expressão maior. Entretanto, dada a extensão no tempo deste material de revestimento arquitetónico, a Coleção Berardo optou por alargar o seu espectro temporal, recuando até ao século XIII. A introdução de um vasto conjunto de azulejaria espanhola veio reforçar e complementar a ligação secular entre os dois países ibéricos. É agora possível percorrer oito séculos de história do azulejo, quer nas suas expressões artesanais, quer nas industriais e artísticas.

Ao longo dos anos a Coleção tem sido requisitada para variadíssimas exposições e projetos culturais de nível nacional e internacional. Na senda, desta abertura ao grande público, decidimos também encetar relações com a comunidade científica, que aliados à tecnologia, procuram contribuir para a historiografia desta forma de arte. Espero sinceramente que a paixão que nutro pela azulejaria, comparável à dos historiadores pela arte, contamine a comunidade científica e o resultado desta simbiose seja um conhecimento profícuo e útil para todos.

Enquanto português, amante de arte e aficionado por História, sinto-me honrado por termos um legado cultural único à escala universal. Utilizado de forma exuberante e sem precedentes em qualquer país da Europa, o azulejo expressa a criatividade e o génio artístico português no plano das artes ornamentais.

Sendo uma expressão artística é, simultaneamente, um testemunho, um registo da história, tendo acompanhado a evolução e o desenvolvimento da sociedade, retratando, ao longo dos séculos, as transformações políticas, culturais e económicas vividas no nosso país.

Este objeto, associado a qualidades estéticas, torna-se digno de contemplação, ultrapassando a sua mera funcionalidade. Por este motivo, é elevado a peça artística integrada no domínio da História da Arte, como revela o seu colecionismo e a sua exposição em museus. Na sociedade contemporânea, adquire um significado de relíquia, de bem precioso que é obrigatório salvaguardar de modo a proporcionar às gerações vindouras um conhecimento mais vasto da própria história e identidade da Humanidade. É por isso absolutamente fundamental e prioritário estudá-lo de forma aprofundada.

O Museu que agora se inaugura é, por tudo isto, uma homenagem à arte do Azulejo e a todos os artífices e artistas cuja mestria se revela na forma como souberam jogar com as características de flexibilidade, utilidade e durabilidade deste material. O Azulejo reflete a luz, mas reflete acima de tudo a história e a alma de um povo!

Agradeço assim de forma muito sentida e sincera ao Dr. Francisco Ramos, Presidente da Câmara Municipal de Estremoz, pela sua aposta visionária na Cultura e pelo empenho incondicional que demonstrou na concretização do projeto.

Ao Dr. Roberto Grilo, Presidente da CCDR Alentejo, a minha gratidão pela sua competência e pelo seu notável trabalho.

À Diretora Regional da Cultura do Alentejo, Dra. Ana Paula Amendoeira, uma palavra de agradecimento pela sua ativa e eficaz colaboração.

Ao Presidente da Câmara Municipal de Estremoz cessante, Luís Mourinha, que foi um grande mentor e impulsionador deste projeto desde o primeiro momento.

Agradeço igualmente, e de forma muito especial, ao Pedro Aguilar e ao Joaquim Oliveira Lopes, pela iniciativa, perseverança e liderança, pessoas sem as quais nada disto teria sido possível.

Ao homem que me tem acompanhado nesta incursão pelo mundo dos azulejos, o meu amigo Manuel Leitão, agradeço de forma muito reconhecida toda a sua dedicação e apoio. Às suas filhas Vera e Verónica Leitão, o meu agradecimento pelo empréstimo de relevantes painéis de azulejos.

Ao Manuel Capucho, pela sua disponibilidade e pela sua amizade incondicional, o meu muito obrigado.

Ainda uma palavra de agradecimento à minha família, pelo seu apoio absoluto e, em particular, ao meu irmão, Jorge Berardo, pela sua colaboração indispensável, e ao meu filho, Renato Berardo, pela continuidade da paixão por esta forma de arte.

E porque esta Coleção é feita de coleções, o meu reconhecimento vai para o Eng. Feliciano David que, conjuntamente com a sua mulher Graciete Rodrigues, formou um espólio espantoso de azulejaria portuguesa, com especial destaque para o estilo Neoclássico, de "figura avulsa" e Pombalino.

No âmbito das coleções, a minha admiração vai também para a Laura Salcines, que contribuiu de forma indelével para a expansão do núcleo ibérico da Coleção.

O meu agradecimento vai ainda para os dois comissários desta exposição, o Professor Doutor Alfonso Pleguezuelo e o Professor José Meco, pelo seu inestimável contributo para a realização deste desígnio de alta importância.

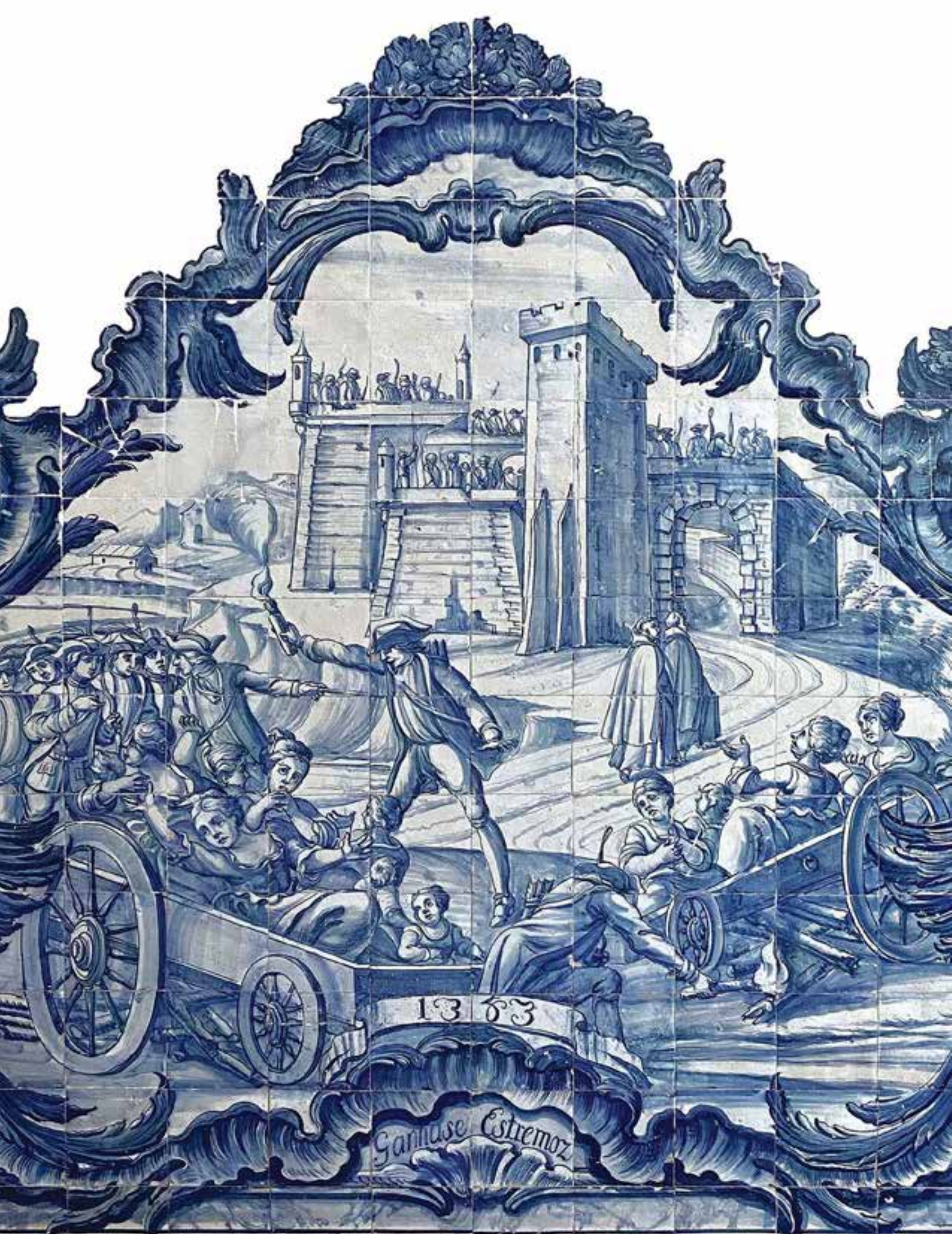
À Carina Bento, ao Álvaro Silva, à Ana Cláudia Sousa e ao Zaid Abdali, o meu muito obrigado pela forma incansável como trabalharam na coordenação e liderança deste projeto.

Expresso aqui o meu agradecimento ao Sean O'Riain pelo contributo à recuperação de uma arte tradicional deste Concelho, presente para sempre nas paredes deste Museu, em belíssimas composições contemporâneas utilizando padrões ancestrais do mosaico hidráulico de Estremoz. Neste contexto, quero agradecer aos escultores Paulo Neves e Georg Scheele pela persistência na utilização do material rei desta região, o mármore, e pelo início do que afiguramos ser a apresentação de mais artistas contemporâneos no Museu Berardo Estremoz.

Por fim, o meu profundo agradecimento a todas as equipas envolvidas, pelo seu profissionalismo e dedicação, que tornaram este propósito cultural tão especial.

Espero - e desejo - que o Ministério da Cultura tenha em consideração a classificação do Azulejo como Património Mundial da Humanidade, pois acho inconcebível que um património desta envergadura não tenha semelhante título. É minha convicção que este projeto será uma ajuda valiosa para alcançar esse objetivo.

Resta-me ambicionar que esta exposição agrade ao nosso público e que, através do azulejo, o visitante possa viajar ao longo de oitocentos anos de História, refletindo sobre o passado e perspetivando o futuro.

NÓS ESTÁVAMOS AQUI ANTES DE CRISTO

1363
Garnise Estremoz

ESTREMOZ

Francisco João Ameixa Ramos
Presidente da Câmara Municipal de Estremoz

Somos um concelho rico.
Somos um concelho rico graças às pessoas.
Àquelas que aqui nasceram, àquelas que aqui, mais tarde, se fixaram e àquelas que aqui, agora, decidiram investir.
Muita da nossa gente trabalha a terra e, por isso mesmo, compreende, melhor do que ninguém, a importância das raízes.
Quando falamos de cultura, falamos disso mesmo: de raízes. Daquilo que nos fixa, que nos alimenta, que nos sustenta.

Inaugurar o Museu Berardo Estremoz, no Palácio Tocha, numa cidade do interior como a nossa, constitui um marco histórico para este município e, acima de tudo, um motivo de orgulho para todos nós.
Pelo espólio de valor incalculável, de uma coleção que ombreia com o que de melhor existe espalhado pelos museus e galerias deste velho continente, somos uns privilegiados.

As ideias surgem na mente daqueles que imaginam. Daqueles que veem as oportunidades e as desenham no papel. Daqueles que as executam no terreno. Daqueles que dão vida aos sonhos.
Obviamente que, também aqui, os sonhadores têm rostos e nomes. Refiro-me ao Comendador José Berardo, ao seu filho Renato Berardo e ao seu genro Zaid Abdali, a quem aqui, de forma reconhecida, presto a minha singela homenagem. O meu agradecimento pela opção tomada, pelo empenho e pela dedicação que os caracterizaram desde o primeiro momento. Também vocês marcaram a História deste concelho.

Investir na cultura é investir nas pessoas.
É trazer um bocado da nossa história para que a leiam.
É pintar o retrato dos nossos heróis para que os reconheçam.
É, acima de tudo, revelar (e honrar) uma identidade partilhada que nos une a todos.
Investir na cultura é alimentar a mente.
Legando conhecimento, abrindo horizontes e desenvolvendo espíritos críticos.
"Um povo sem cultura não se levanta. Ajoelha-se."
Dar cultura a um povo é, no fundo, oferecer-lhe vantagem sobre qualquer tentativa de escravidão.

Um bem-haja a todos aqueles que deram corpo a este projeto e que puseram de pé esta pérola emergente na chamada "Cidade Branca".

O CULMINAR DE UMA PAIXÃO
E O DESPONTAR DE OUTRA...

Manuel Carmo Bliebernicht Leitão
Colecionador

Tenho tido o privilégio de acompanhar o meu grande amigo, o Comendador José Berardo, nesta sua viagem de quase três décadas pelo maravilhoso mundo da Azulejaria Portuguesa, a qual culmina agora com a abertura do Museu Berardo Estremoz.

Conheci-o no princípio da década de noventa, quando me pediu que o aconselhasse na formação de um pequeno núcleo representativo da Azulejaria Portuguesa, com vista à sua exposição no jardim do Monte Palace Madeira. Esta é a génese da coleção que agora está presente neste novo Museu.

A partir desse pequeno núcleo, a coleção foi crescendo com novas aquisições e com a incorporação de algumas coleções existentes, nomeadamente, o núcleo de registos e azulejos hispano-árabes da Coleção Vilhena e a coleção de azulejos pombalinos, neoclássicos e de padrão industrial do século XIX e início do século XX, organizada e recolhida por Feliciano David e Graciete Rodrigues.

O Comendador José Berardo, apesar de não ter formação académica na vertente artística, tem uma sensibilidade e um "olho" que imensas vezes me surpreendeu. Confrontado com peças aparentemente isentas de características diferenciadoras de tantas outras, a sua observação rápida fazia-o parar e pedir informações sobre as mesmas, apontando o que elas tinham na realidade de diferente. A sua memória visual permitia-lhe ver as diferenças e nunca se coibia de pedir explicações.

Esta sua coleção de azulejos, na mesma linha das suas outras, sempre teve o propósito final de poder ser fruída pelo público. Uma parte importante esteve exposta no jardim do Monte Palace Madeira, mas às peças mais emblemáticas da coleção, juntam-se agora outras inéditas, para serem expostas num percurso mais cronológico. Ao longo das últimas décadas, algumas peças da coleção integraram as mais importantes exposições de referência nacional e internacional.

Estando o Palácio Tocha passível de restauro, e sendo a sua localização perfeita, foi decidida a sua utilização para a exposição da coleção de azulejaria que, juntamente com o magnífico revestimento azulejar do Palácio, completaria a coleção, podendo ser, pela primeira vez, admirada pelo público. A abertura deste Museu não é feita em contraponto ao Museu Nacional do Azulejo, nem pretende ser um complemento do mesmo, mas antes um novo polo na divulgação da Azulejaria, com a sua identidade própria e em prol da região, da sua população e do público em geral.

Estando a coleção exposta perto da Andaluzia, região de Espanha cuja tradição no fabrico do azulejo remonta aos séculos XIII e XIV, e tendo a coleção um acervo significativo de peças dessa proveniência, pude assistir ao nascimento de uma nova paixão. Não no Comendador Berardo, que já demonstrara uma paixão incomensurável pela Azulejaria Portuguesa, mas no seu filho Renato. Muito ligado ao Palácio da Bacalhôa, edifício ímpar na história da Azulejaria em Portugal, Renato começou a estudar os diferentes modelos presentes neste monumento, passando a querer saber o como e o porquê dos mesmos e da sua existência nesse Palácio. É ele o responsável pela junção à coleção de um acervo considerável, único em Portugal, de Azulejaria Peninsular dos séculos XIV ao XVII.

Muito mais do que um mero agregador de peças, o colecionador deve ter sobretudo a capacidade de as mostrar para que possam ser estudadas. Deve também ser capaz de transmitir a sua visão e paixão às gerações seguintes, algo que o meu grande amigo conseguiu transmitir ao seu filho, Renato. Temos continuador!

Muitas das vezes, o meu apoio é por ele enaltecido, mas aquilo que desejo verdadeiramente ver enaltecido é o meu agradecimento pela viagem que me tem proporcionado e pelo facto de a podermos fazer juntos.

O meu grande agradecimento por tudo o que faz em prol da Cultura em Portugal.

UN PATRIMONIO COMPARTIDO
AZULEJOS ESPAÑOLES EN LA COLECCIÓN BERARDO

Alfonso Pleguezuelo
Universidade de Sevilha

Las culturas se enriquecen cuando abren sus puertas y se empobrecen cuando las cierran. El actual fenómeno que conocemos como globalización está implicando forzosamente un proceso de homogeneización en las culturas de nuestro planeta y eso ha generado una reacción contraria. Con el fin de defender su propia identidad, cada cultura está intentando en la actualidad buscar los rasgos que la diferencian de las otras situadas en su entorno geográfico más cercano. Pero ello está haciendo olvidar que, además de diferencias, también nuestras culturas han tenido en el pasado y tienen en el presente semejanzas y elementos compartidos. Todas las culturas han ido formándose compartiendo novedades que llegaban de otras vecinas o lejanas con las que estaban conectadas por razones geográficas, políticas, lingüísticas, comerciales, etc. Esta es la razón que pretende justificar la primera parte del título de este ensayo.

Los filólogos estudian, a veces, el origen etimológico de las palabras que usa un idioma y saben muy bien que no existe en el mundo una sola lengua pura, sino que todas, en mayor o menor medida, tienen un porcentaje de términos y de expresiones provenientes de otros idiomas próximos. El mismo caso del español y el portugués, especialmente en zonas fronterizas, en un ejemplo muy significativo. Pero esto no es exclusivo del campo de la filología, porque tampoco el patrimonio artístico de un país acostumbra a ser una total creación *ex novo* de la población que lo habita. La cultura obedece a leyes muy cercanas a las que rigen la materia y la energía que, como afirma la Física, no se crea ni se destruye, sino que solo se transforma. Los cambios suelen producirse cuando desde otra cultura nos llega una novedad que descubrimos útil, atractiva y merecedora de ser asumida como propia. Más pronto que tarde, el invento es sometido a nuevas mutaciones para adaptarlo a las peculiares condiciones que el producto encuentra en el nuevo territorio colonizado. La historia del azulejo no es una excepción a esta regla general y los textos que siguen pretenden sustanciar esta teoría con casos concretos.

La colección expuesta en este museo puede ser interpretada de esa misma manera. Desde la primera sala hasta la última vemos obras que no podrían ser explicadas sin aludir a técnicas, diseños, ornamentos, temas o estilos que nuestros países han tomado prestados de otros desde los que llegaban estas atractivas novedades que han ido enriqueciendo nuestro patrimonio cerámico. Las primeras salas de este museo exhiben azulejos procedentes de un país vecino y amigo: España, especialmente de una ciudad, Sevilla, que en varios periodos de su pasado estuvo tan vinculada a Lisboa como a Madrid. Algunos de sus azulejos fueron adoptados sin cambios, pero otros fueron hechos en Sevilla al gusto de los clientes portugueses. Azulejos semejantes a los expuestos podemos verlos aplicados en importantes monumentos de Portugal de los siglos XV y XVI pero también podemos ver en este museo otros que nos recuerdan los vínculos que nuestra cultura ibérica tuvo con la Italia del Renacimiento, con Flandes, con los Países Bajos, con Francia, con Inglaterra, con Alemania o con la India. Y a pesar de todas estas contribuciones foráneas nadie confundiría los azulejos portugueses con los de esos países. No hay contradicción entre los elementos peculiares de un arte nacional y los elementos adoptados que a veces los han inspirado. Todos son como instrumentos musicales que suenan en una misma orquesta. Cada uno interpreta su partitura y todos hacen sonar una sinfonía con infinitos matices. Es precisamente en esta clave multinacional o, si se quiere, multicultural, en la que intentaré explicar al lector lo que podemos ver, más allá del color, el brillo o los diseños de los bellísimos azulejos exhibidos en este fascinante Museu Berardo Estremoz.

Las propias piezas que la forman tienen orígenes de lo más diverso y muchas de ellas proceden de colecciones privadas creadas por algunos portugueses y españoles que se sentirían hoy felices de ver que los esfuerzos, el amor y el conocimiento que ellos invirtieron reuniendo sus obras han sido aquí aspectos tan valorados como las piezas mismas. Por esta razón, la actual Colección Berardo de azulejos es, en gran medida, como los grandes museos, una

colección de colecciones. Dos casos podrían servir de ejemplo en relación a las cuatro primeras salas del museo donde se exhiben azulejos españoles: la Colección Bassegoda y la Colección Salcines.

Bonaventura Bassegoda i Amigó (1862-1940), de quien se conserva un retrato realizado por Ramón Casas, fue arquitecto como también lo fueron sus hermanos, su hijo Bonaventura Bassegoda i Musté (1896-1987) y su nieto Bonaventura Bassegoda i Nonell aún vivo, todos ellos descendientes y también herederos de sus cerámicas y de su sensibilidad para la arquitectura y para el arte. Fue, además, miembro de la Academia de las Buenas Letras y de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge. Fue colaborador de revistas y diarios catalanes y también autor de importantes edificios privados y públicos y entusiasta coleccionista de azulejos valencianos y catalanes. Su actividad como arquitecto lo puso en contacto con otros importantes coleccionistas catalanes entre los que destaca Manuel Rocamora (1892-1976) de cuya residencia familia, situada entre el Paseo de Gracia y la calle Caspe, había sido Bassegoda el autor en 1911-1913. Los portugueses saben de la importancia que los azulejos valencianos tuvieron en el inicio de su historia cerámica, lo que por sí solo justificaría el papel que los azulejos de la Colección Bassegoda desempeñan en este museo.

La colección de azulejos de Laura Salcines es igualmente pertinente. Fue formada en Sevilla a lo largo de más de cuarenta años de actividad coleccionista de su antigua propietaria. Laura Salcines ha dedicado su vida a coleccionar y a vender lo que ella gusta llamar "cacharros", objetos que cumplieron su función y que reflejan en su apariencia más externa el implacable paso del tiempo y la intensa vida de servicio prestada a seres humanos que los trataron con amor, como si fueran fieles compañeros de viaje. Laura ha vendido cientos de cacharros y de azulejos a lo largo de su vida profesional, pero también se reservó para sí muchos de ellos. Laura, que estuvo casada con un gran artista, el pintor Rolando Campos, es artista ella misma porque con su mirada convierte sus cacharros, como algunos otros buenos coleccionistas, en verdaderas obras de arte. Todos sabemos que la artisticidad no es una cualidad intrínseca de los objetos, sino un valor que le concede la mirada sensible que algunos seres humanos proyectan sobre ellos. Esa es, precisamente, la mirada que podemos proyectar sobre los fascinantes azulejos que contiene la Colección Berardo.

EL GRAN LEGADO DE AL-ÁNDALUS. EL ALICATADO Y LOS PRIMEROS AZULEJOS

La historia del azulejo en Portugal tiene un reflejo fiel en las obras que pueden ser vistas en este museo y esa aventura comenzó hace siglos. Sus inicios están relacionados con la cultura hispano-musulmana que dominó gran parte de la península ibérica durante un largo periodo de nuestra Edad Media. Sus contactos con el Islam del Oriente Próximo parecen ser la causa de la llegada de esta tradición.

Las dos grandes aportaciones del Islam a la cerámica occidental fueron un original método de revestimiento arquitectónico: el alicatado, y un sorprendente procedimiento cerámico que logra imitar el brillo de los metales nobles: el reflejo dorado. Ambas novedades entran en Europa a través de la península Ibérica y han dejado testimonios en los dos países que hoy comparten ese rico y variado territorio: Portugal y España. En este ensayo dedicaremos especial atención al primero de esos campos, el de los revestimientos cerámicos de nuestra arquitectura por ser el material expuesto en este museo y una de las señas de identidad de los pueblos ibéricos desde la Edad Media hasta la actualidad.

Tenemos aún una imagen muy difusa de los comienzos de esta forma de revestir la arquitectura. No sabemos con exactitud ni cómo, ni cuándo, ni en qué lugar de Al-Ándalus se fabricaron los primeros azulejos. Parece que el Reino de Granada es el lugar con más posibilidades de haber sido su primer foco importante y el más activo en el siglo XIII, según algún texto, y sobre todo en el XIV y en el XV, según la inmensa mayoría de restos conservados, muchos de ellos aún *in situ* en la Alhambra y en el cercano Museo de arte Hispanomusulmán de Granada.

Desde sus muestras más antiguas conocidas, el alicatado aparece como una práctica de sofisticación extraordinaria por sus bellos diseños geométricos, su refinada técnica de ejecución y su rica gama de colores. Estos tres rasgos son indicativos respectivamente del gran desarrollo de la geometría, de la perfección de las técnicas constructivas y del dominio de la química de los pigmentos minerales.

Un enigma semejante plantea la aparición del reflejo dorado que se aplicó tanto a la vajilla como a algunos azulejos. Este procedimiento tuvo un momento brillante en el siglo XI y un desarrollo posterior sin interrupción en varios focos de Al-Ándalus como Murcia, Almería, Granada, Málaga y tal vez otros que aún no conocemos.

La palabra “azulejo” deriva del árabe hispánico *az-zulaiy*, un término genérico que podría ser definido como “pieza de terracota vidriada, y usada para cubrir muros y pavimentos”. Esta palabra no estuvo vinculada exclusivamente a piezas cuadradas hasta el siglo XV cuando esa forma se convierte en la más frecuente para revestir muros y cuando los azulejos comienzan a ser objeto de un comercio masivo y con ello se difunde también la forma de nombrarlos en el lugar donde eran producidos. Es precisamente en ese siglo cuando a Portugal llegan, al mismo tiempo que las *rajolas* valencianas, los primeros *azulejos* sevillanos y es entonces cuando esta palabra se incorpora a la lengua portuguesa ya que, hasta ese momento, la expresión que hallamos en los documentos medievales para designar objetos similares es *ladrilho vidrado*. Tampoco implicaba en su origen una determinada forma de fabricación. Ha sido en época posterior cuando han surgido dos maneras diferentes de producirlo y cuando se ha hecho necesaria la adjudicación de dos palabras diferentes para cada uno de los dos procedimientos.

El primer método es el usado en los revestimientos más sofisticados durante la Edad Media hispanomusulmana. A la pieza la llamamos “alicer” y con éstas se forman los “alicatados”. El segundo método, el de más éxito posterior, es el que llamamos hoy propiamente “azulejo”. Lo que los diferencia es su método de fabricación siendo el primero cortado de una placa de mayor tamaño y el segundo, producido a partir de un molde que posee tamaño definitivo de la pieza. De ambos géneros posee ejemplos la Colección Berardo.

Los siglos XIII, XIV y XV son el periodo del que datan los más importantes conjuntos de alicatados. En ese tiempo, el sur de la península ibérica estaba ocupado simultáneamente por reinos musulmanes y cristianos. A mediados del siglo XIII, estos últimos reconquistan el sur de Portugal (Alentejo y Algarve) y el valle del Guadalquivir (actuales provincias de Jaén, Córdoba, Sevilla, Cádiz y Huelva). Desde ese momento, queda en manos de musulmanes sólo el Reino de Granada (actuales provincias andaluzas de Málaga, Granada y Almería), territorio que no será reconquistado hasta 1492. Por tanto, durante dos siglos y medio conviven en el sur de la península ibérica cristianos y musulmanes. La convivencia entre ambos atravesará periodos de mutuo aislamiento e incluso de hostilidad, pero también de prolongadas etapas de paz, colaboración e intercambios. Durante estos últimos, uno de los productos culturales que traspasa estas fronteras es precisamente la cerámica. Sus procedimientos técnicos, llegados de Oriente y perfeccionados en Granada, serán pronto conocidos en Sevilla y más allá de esta ciudad. El alicatado será el más perfecto de los revestimientos cerámicos y por esa razón fue extensamente usado en la Alhambra, la ciudad palatina de los reyes de Granada. El azulejo, pintado allí, casi siempre en azul o en azul y dorado, será usado por las comunidades musulmanas para varias aplicaciones arquitectónicas, entre ellas, la funeraria.

Los azulejos pintados eran un producto que se fabricaba íntegramente en el alfar del ceramista donde había trabajadores especializados en las varias tareas necesarias, desde la preparación del barro, hasta la decoración pintada. En la ejecución de los alicatados, por el contrario, dos profesionales muy diferentes estaban involucrados. El ceramista fabricaba grandes placas cerámicas, bizcochadas en una primera cocción y más tarde vidriadas de un solo color y cocidas por segunda vez. Estas placas eran entregadas a otro profesional con conocimientos de geometría, el "alarife". Este último -y no el ceramista- era quien diseñaba, cortaba e instalaba el zócalo y el pavimento, formado con multitud de alizares, pequeñas piezas de variadas formas poligonales, milimétricamente ajustadas entre sí.

En realidad, este procedimiento ya se conocía en la Grecia helenística y en la Roma imperial aunque se ejecutaba con mármoles de colores y se denominaba *opus sectile*, es decir, "obra cortada" puesto que las placas de mármol se cortaban formando piezas pequeñas de diferentes formas para crear con ellas composiciones geométricas o figurativas. En el mundo islámico, el mármol fue sustituido por la terracota y los colores naturales de la piedra, por los colores artificiales de una capa de vidrio (sílice, plomo y cenizas vegetales) teñido con óxidos minerales. Las fórmulas químicas de estos colores eran a veces complicadas e incluían más de un componente, pero los minerales básicos eran el manganeso para el negro, estaño para el blanco, cobalto para azul, cobre para el verde, hierro para ocre y otros minerales combinados con plata para el reflejo dorado.

Algunos de los artistas que fabricaban el alicatado en Granada debieron trasladarse a Sevilla donde los hicieron para revestir los muros del Palacio Mudéjar en el Real Alcázar. Mandado construir por el rey Pedro I de Castilla, fue terminado entre 1364 y 1366. Otros palacios de nobles en Sevilla y su área de influencia siguieron el modelo del Alcázar. También la catedral de la ciudad y algunas iglesias parroquiales revistieron con este material pavimentos y altos zócalos de sus presbiterios y de algunas capillas funerarias de importantes personajes.

Los mismos alarifes de Sevilla durante los siglos XIV y XV se desplazaron hacia otros reinos cristianos y esa es la razón por la que encontramos alicatados sevillanos en el monasterio de Guadalupe (Cáceres); en la sinagoga del Tránsito, de Toledo; el convento de las Dueñas, de Salamanca; varios lugares de Valladolid como el Palacio del Almirante, el convento de Santa Clara, en Tordesillas o el Palacio Real del Medina del Campo[1]; el monasterio de Poblet (Barcelona)[2], el Castillo de Balaguer (Lérida) o la capilla del Palacio Nacional de Sintra (Portugal). En el Palacio Real situado en esta bella ciudad portuguesa se conserva un magnífico pavimento de este tipo en el lugar que ocupaba el antiguo coro de su capilla.

Según algunos autores, no serían estos últimos mencionados los azulejos más antiguos de Portugal sino algunos de los siglos XIII o XIV, hallados en Alcobaça, en la capilla funeraria de Estevão Domingues, situada en el claustro de la catedral de Lisboa, en el castillo de Leiria y algún ejemplo más[3]. Un pavimento en el mismo Palacio de Sintra, el del dormitorio de Alfonso VI, debe ser también temprano. No obstante, los de fecha más segura no parecen anteriores al siglo XV.

Después de la Reconquista de Granada por los Reyes Católicos (1492) y la huida forzada de todos los musulmanes hacia el norte de África, esta forma de revestimiento deja de fabricarse en esa ciudad por manos musulmanas, pero continuó siendo practicada en Sevilla durante el siglo XVI por artesanos mudéjares, muchos de ellos, antiguos musulmanes convertidos al cristianismo. De hecho, los últimos alicatados de la Alhambra, ejecutados para la Sala del Mexuar, fueron suministrados por los alfareros sevillanos de la familia Polido, hacia 1540, es decir, al mismo tiempo que estos mismos artesanos fabricaban los azulejos de arista para el Palacio del Marqués de Tarifa, (hoy conocido como Casa de Pilatos) o para el Cenador de Carlos V, en los jardines del Real Alcázar. Pero mucho antes de ese momento el alicatado había sido suplantado por otros procedimientos de decoración cerámica más sencillos y económicos: la cuerda seca y la arista.

Una pieza expuesta en el Museo, manufactura islámica, podría datar del siglo XIV. Se trata de un ladrillo funerario, vidriado en blanco y pintado a pincel con elementos epigráficos escritos con caligrafía *nasjí* [XXXII].

Detalle

Ladrillo funerario

Granada, siglo XIV
Vidriado en blanco y pintado a pincel
9 x 29,6 x 5 cm

XXXII
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

En origen, formarían parte del límite rectangular que entre los musulmanes marcaba el sitio de un enterramiento. Este lugar estaría también indicado por una estela vertical, clavada sobre la tierra, llamada hoy "estela de orejas" por su perfil semejante a una cabeza de la que sobresalen los pabellones auditivos. Estelas de este tipo han aparecido en varios lugares de Andalucía. Ladrillos muy semejantes a los dos aquí exhibidos pueden verse expuestos en el Museo Arqueológico de Málaga.

También se expone un ejemplo de alicatado mudéjar de tradición nazarí. Como se ha comentado antes, debemos considerar estrictamente "alicatado" aquel revestimiento que está formado por piezas cortadas a partir de placas ya vidriadas. De este tipo, el ejemplo más claro es un fragmento datable en el siglo XV que puede ser considerado una producción de Sevilla si tenemos en cuenta el tipo de geometría y la gama de colores usada [101-3963].

Correspondería a un tipo de zócalo de muy alta calidad muy semejante a los que se conservan en la ventana de la fachada principal de la iglesia parroquial de Omnium Sanctorum (Sevilla) o los de la portada del Palacio de los Marqueses de la Algaba, situado detrás de dicho templo.

Fragmento de zócalo
Sevilla, siglo XV
Alicatado
15 x 32 x 5 cm
101-3963

A ese mismo tipo de procedimiento corresponden también otras de las obras expuestas, aunque no poseen un colorido tan brillante ni un estado de conservación tan excelente. Por ejemplo, es de gran interés el conjunto de olambrillas vidriadas de blanco, negro y verde [101-4298].

Deben proceder de un pavimento del siglo XIV o de la primera mitad del XV que estaría formado por estas olambrillas, combinadas con ladrillos finos, de barro rojo y amarillo, respectivamente, colocados de forma alterna. En este panel, sin embargo, fueron integradas todas las olambrillas juntas, razón por la cual su apariencia, en conjunto, no corresponde a la que ofrecería en su instalación original. Como se comprueba, cada olambrilla cuadrada está compuesta por cuatro o cinco *aliceres* independientes que se unían para formar alguna de las tres variantes geométricas que aquí pueden ser identificadas. Han sido hallados pavimentos de este tipo en monumentos medievales de Sevilla y también de Granada y en el Castillo de Mucientes (Valladolid)[4]. En Sevilla, por ejemplo, los mejores fueron encontrados en la casa del banquero Samuel Abrabaniel (siglo XIV), hallados en excavaciones arqueológicas bajo el citado Palacio de los Condes de Altamira, aunque otros más sencillos aún pueden ser vistos en la Casa de los Pinelo o en el monasterio de San Isidoro del Campo. En Granada puede verse este mismo modelo en el pavimento en el Salón de Comares, de la Alhambra, si bien, por causa del deterioro, allí solo se conserva en la zona más cercana a las paredes. Una versión más tardía y datable en el siglo XVI [10-4190] demuestra cómo estas olambrillas de alicatado, realizadas desde el siglo XIV con varias piezas, se interpretan más tarde en técnica de arista y se resuelven en una sola pieza que simula estar compuesta por varias. En este caso, cada olambrilla queda dividida por sus dos diagonales y coloreadas las cuatro partes triangulares resultantes en azul y blanco de forma alterna.

La prueba palpable de que los azulejos monocolores se hacían al mismo tiempo que se fabricaban los de arista es un azulejo que se hizo originalmente para ser decorado con arista. Por alguna razón desconocida, se descartó esa primera finalidad y la pieza fue convertida en un azulejo liso cubriendo su dorso con esmalte blanco [II].

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Anverso liso y reverso de arista
12,3 x 12,3 x 2 cm
II
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

◀ Detalle del reverso

Al mismo periodo y origen de las olambrillas de alicatado mencionadas más arriba corresponde un fragmento de pavimento que forma una cenefa de aliceres [101-3965]. Su estado de conservación es deficiente pero su composición responde a un modelo de rodapié usado frecuentemente en los palacios mudéjares de Sevilla y también en el perímetro de algunos pavimentos del mismo periodo.

Aliceres cortados por el procedimiento del alicatado, o también bañados de vidrio cuando ya poseían su tamaño definitivo, fueron usados frecuentemente a finales de la Edad Media y durante el siglo XVI. Unas veces tenían la forma cuadrada [101-3961, 101-3962, 101-3964, 101-4263, 101-4288 y 101-4289], en algunas ocasiones formaban triángulos [101-3776] y en otros casos, rombos [101-3912, 101-4091 y 101-4092]. Excepcionalmente se fabricaron pavimentos en los que todas las piezas eran vidriadas, pero lo más frecuente fue combinar estas con ladrillos de terracota sin vidriar y con formas muy variadas que podían ser cuadradas, rectangulares, triangulares o de polígonos irregulares [101-3919].

Fragmento de pavimento
Sevilla, siglos XV – XVI
Alicatado
26,5 x 26,5 x 3 cm
101-3919

En un pavimento del primer tipo, formado con olambrillas verdes y blancas alternas, es muy visible el desgaste provocado por haber sido usado durante muchos años [101-4276].

Algunos azulejos fabricados en Sevilla siguieron patrones geométricos de antigua tradición gótica, pero fueron decorados de forma muy original [101-4292 y 101-4293].

Por ejemplo, a veces se cortaban siguiendo el esquema más frecuente en los pavimentos de Manises que combinan formas cuadradas con hexagonales (*rajoles y alfardons* en lengua valenciana) [101-4292]. Pero en la versión sevillana, la decoración es muy diferente a los valencianos. Por ejemplo, a veces se combinan los azulejos bañados de manera uniforme, en colores negro y verde, produciendo un efecto sobrio y elegante. Muy semejantes a éstos fueron producidos por Juan y Diego Polido en 1538 para la Casa de Pilatos y también los hallamos de este tipo en el presbiterio de la iglesia del monasterio de Santa Paula.

La diferencia es que en los dos paneles de la Colección Berardo antes citados, los colores están aplicados de forma homogénea y en los dos casos mencionados que siguen *in situ*, por el contrario, los colores verde y negro aparecen salpicados con otros pigmentos para simular el efecto estético del jaspe. No se conoce monumento histórico en el que se hayan conservado azulejos de la variante que ofrecen estos de la Colección Berardo, pero es posible que se conservaran a inicios del siglo XX, ya que se imitaron para revestir muros interiores del Hotel Alfonso XIII, construido para hospedar a las autoridades que visitaron Sevilla durante la Exposición Iberoamericana de 1929. Por suerte, también en la Colección Berardo existen dos azulejos de la variedad jaspeada como los que vemos en los citados monumentos sevillanos de la primera mitad del siglo XVI [101-3833].

Hay otra pieza que reclama nuestra atención por imitar también efectos marmorizados [XLIII]. De este tipo pueden ser contempladas en un pavimento original del Palacio Nacional de Sintra, concretamente, el del entresuelo que abre sus ventanas a la galería de arcos góticos de la entrada a-l monumento. Este antiguo e interesante pavimento, situado en zona no visitable para el turismo, está formado por azulejos de cuerda seca sevillanos, datables hacia 1500. Los marmorizados rectangulares como éste fueron usados en Sintra para marcar el perímetro de ese pavimento.

Azulejos de colores lisos también se hicieron en Sevilla en grandes cantidades durante los siglos XV y XVI, con forma rectangular y de varios tamaños según las funciones a que iban destinados. Algunos de ellos tenían las dimensiones de los ladrillos usados en la construcción y eran vidriados en alguno de los cinco colores habituales de la cerámica mudéjar: blanco, negro, verde, azul y color miel [101-4277].

Fue habitual usarlos como revestimientos de las cubiertas piramidales de las torres, como acontece en las que posee el antiguo Hospital de las Cinco Llagas, de Sevilla, fundado por Catalina de Ribera a inicios del

siglo XVI (hoy sede del Parlamento de Andalucía). Y es muy probable que también en Portugal se revistieran chapiteles de torres con azulejos monocromos de este tipo como el que aún cubre el de la torre de la Catedral de Funchal (Madeira) desde 1514[5] y el que cubría la torre de la iglesia del convento de San Francisco de la misma ciudad hasta que fue destruido [Figura 1].

De un tamaño mucho mayor eran los usados para cubrir las cornisas de las galerías de arcos en grandes patios de casas señoriales y en claustros monacales. Eran colocados sobre el grosor del muro y en posición inclinada para que el agua de lluvia se deslizara por su superficie vidriada, evitando manchar las paredes del nivel inferior. Se combinaban de dos o más colores alternos y ello daba a los patios un aspecto muy alegre cuando eran contemplados desde las galerías de su planta alta [101-4361; 101-4362 y 101-4363].

Otro de los elementos frecuentes eran las tejas vidriadas en los cinco colores habituales de los azulejos hispano moriscos [101-4364 y 101-4365].

…riados
…iglo XVI
Vidriado
76 x 94,5 x 2,8 cm
101-4277

Pero las aplicaciones eran tan variadas como las posibilidades que ofrecía cada edificio según sus peculiaridades y usos. Por ejemplo, en los espacios de jardín era muy frecuente revestir con azulejos los parterres para las flores que debían ser regadas periódicamente. Su superficie impermeable los hacía especialmente indicados para muros permanentemente húmedos [101-3777].

A este mismo tipo de aplicaciones corresponde el fragmento del revestimiento de los parterres de los jardines de la Quinta de Bacalhôa en Azeitão (Portugal). Se trata de un modelo geométrico con efectos ilusionistas, tomado de los revestimientos murales de inicios del siglo XVI, inspirados, a su vez, de la pintura gótica.

Figura 1
Vista exterior del antiguo Convento de San Francisco en Funchal (Madeira), 1792
Acuarela
43 x 50 cm
Colección privada

Panel de olambrillas
Sevilla, siglos XIV – XV
Alicatado
25,5 x 40 x 2,5 cm
101-4298

Fragmento de pavimento
Sevilla, siglos XIV – XV
Alicatado
15 x 24,5 x 6,5 cm
101-3965

Panel de olambrillas
Sevilla, siglo XVI
Arista
66 x 51,5 x 1,5 cm
101-4190

Fragmento de zócalo
Sevilla, siglo XV
Alicatado
27,5 x 47,5 x 2,5 cm
101-4092

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Vidriado
10 x 11,3 x 2,6 cm
101-3961

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Vidriado
12,3 x 12 x 2,5 cm
101-3962

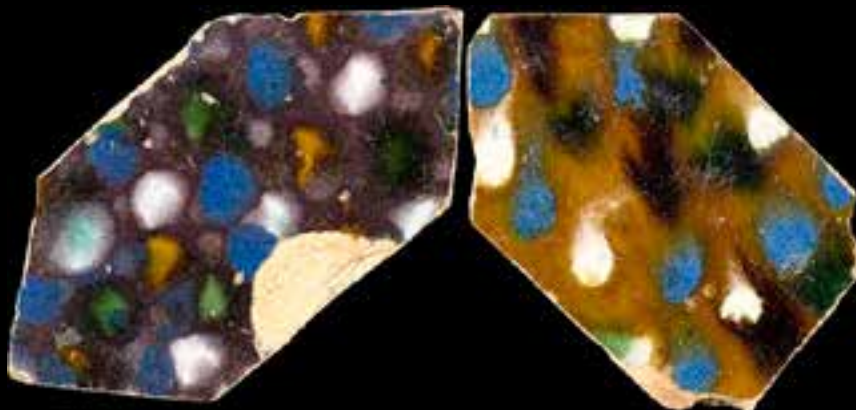
Fragmento de pavimento
Sevilla, siglos XV - XVI
Vidriado
15,5 x 30 x 9,5 cm
101-3964

Azulejos
Sevilla, siglo XVI
Vidriado
13 x 26,2 x 2,8 cm
101-4263

Fragmento de pavimento
Sevilla, siglos XV - XVI
Vidriado
41,5 x 41,5 x 2,2 cm
101-4288

Fragmento de pavimento
Sevilla, siglos XV - XVI
Vidriado
41 x 41 x 2,2 cm
101-4289

Pavimento de azulejos
Sevilla, siglos XV – XVI
Vidriado
99,5 x 139 x 2 cm
101-4276

Azulejo
Sevilla, primer tercio del siglo XVI
Vidriado marmorizado
14,8 x 8,8 x 2,2 cm
XLIII
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Fragmento de zócalo
Sevilla, primera mitad del siglo XVI
Alicatado
9,8 x 21 x 2,2 cm
101-3833

Fragmento de zócalo
Sevilla, siglo XVI
Alicatado
59 x 42 x 2,2 cm
101-4293

Fragmento de zócalo
Sevilla, siglo XVI
Alicatado
39,5 x 39,5 x 2,5 cm
101-4292

15,5 x 14 x 2 cm

101-3776

Fragmento de zócalo

Sevilla, siglos XV - XVI

Vidriado

29 x 20,5 x 2 cm

101-3912

Fragmento de zócalo

Sevilla, siglos XV - XVI

Vidriado

36 x 27,5 x 2 cm

101-4091

Teja
Sevilla, siglos XVII - XVIII
Vidriada
39 x 18 x 6,5 cm
101-4364

Ladrillo goterón
Sevilla, siglo XVI
Vidriado
43,5 x 22 x 5 cm
101-4362

Revestimiento de parterre
Sevilla, siglo XVI
Alicatado
24,5 x 45,5 x 2 cm
101-3777
Colección del Museo
Palacio y Quinta da Bacalhôa

PAVIMENTOS PARLANTES DE MANISES

El concepto de pavimento que poseemos los individuos contemporáneos está profundamente marcado por nuestro espíritu práctico y por el sentido funcional que hoy damos a la arquitectura. Para muchos de nosotros el pavimento es solo la superficie visible de las estructuras horizontales que dividen los niveles de un edificio. En muy contadas ocasiones les otorgamos un valor simbólico y a nadie se le ocurre imaginarlos como soporte de cualquier tipo de información que no sea funcional. Por ejemplo, en los aeropuertos se indican con líneas amarillas las direcciones que ha de seguir el viajero o en las calzadas públicas se marcan con colores, texturas y materiales los tipos de transeúntes o de vehículos que pueden circular por ellos. Pero esto no siempre fue así y hubo momentos de nuestra historia en que los pavimentos se convirtieron en soportes de enorme carga comunicativa tanto estética como simbólica. A finales de la Edad Media hubo una pequeña ciudad en la península ibérica, junto a Valencia, llamada Manises que se especializó en la producción de pavimentos bellísimos y cargados de mensajes de todo tipo: políticos, religiosos, amorosos, morales, heráldicos, psicológicos, filosóficos y poéticos.

Recientes estudios literarios han establecido nexos muy evidentes entre los mensajes, -a veces cifrados- de numerosos azulejos de Manises y los motes o sentencias contenidas en importantes obras literarias de ese periodo, fundamentalmente la novela caballeresca de Joanot Martorell *Los cinco libros del esforzado e invencible caballero Tirante el Blanco*, editada por primera vez en Valencia en 1490. La obra había ido generándose desde la mitad del siglo, a raíz de un acontecimiento que convulsionó toda la cristiandad, particularmente al Reino de Aragón: la toma de Constantinopla por los turcos otomanos en 1453. No olvidemos que el Reino de Aragón, con Valencia como su gran puerto marítimo, era entonces la potencia comercial que dominaba el comercio mediterráneo y que se sintió especialmente afectada por este hecho militar de hondas consecuencias políticas y económicas. La novela narra las aventuras del caballero militar, Tirante el Blanco, que aspira a liderar la recuperación de la vieja capital oriental del Imperio romano. Los contenidos de las sentencias de la novela, también reflejados en muchos de los azulejos valencianos, derivan básicamente de la mitología clásica y del ciclo artúrico.

En la novela se recrean literariamente algunos espacios de riqueza fabulosa en que se desarrollan episodios de la historia narrada. En una de ellas, según ha señalado Beltrán, se describen estancias de una extraordinaria suntuosidad[6] . En esa descripción se menciona una sala construida con columnas de ricos jaspes y paredes revestidas con pinturas y tapices que narran historias heroicas. Pero lo más llamativo de la descripción de la suntuosa estancia es que se señala con especial interés el brillo y la belleza de las solerías: "el pavimento, hecho todo él de rayos y centellas, lanzaba muy grandes resplandores". Esta enfática descripción literaria puede ser interpretada como la expresión del canon de máxima hermosura a la que podía aspirar el palacio de un noble caballero cuyos pavimentos eran de una belleza tan deslumbrante como las paredes tapizadas o los techos dorados. Y realmente este fue uno de los rasgos más distintivos de los palacios góticos de la península ibérica y, por su influencia, de otras cortes europeas, dado que los azulejos de Manises se exportaron a Portugal, a Francia, a los Estados Vaticanos y a otras partes de Italia.

Fragmento de azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
12,5 x 10,5 x 2 cm
101-1967
Colección del Museo
Palacio y Quinta da Bacalhôa

Los azulejos valencianos que conservamos en nuestros museos y colecciones son como las reliquias conservadas de aquellos suntuosos pavimentos de la nobleza europea del final de la Edad Media y como tales reliquias deben ser contempladas, aunque a veces no seamos capaces de descifrar sus crípticos mensajes.

La cerámica fabricada en Manises durante el siglo XV, su periodo más brillante, estaba básicamente destinada a producir una fina vajilla de reflejos dorados y a revestir los mencionados pavimentos. Desde los pioneros trabajos de Josep Font y Gumá (1905), Guillermo de Osma (1909), Manuel González Martí (1953), Victor M. Algarra (1996) o las aportaciones de Jaume Coll (2005)[7], multitud de pavimentos y restos de los mismos han ido siendo identificados por una muy extensa área geográfica, más allá de las fronteras del antiguo Reino de Valencia. Portugal en esto no fue una excepción y por esa razón azulejos de esta procedencia han ido apareciendo en diferentes excavaciones. Hallamos azulejos de Manises usados en edificios tan importantes como el Palacio Real de Alcáçova, el Palacio de los Infantes y el convento de la Concepción, ambos en Beja, el convento de Jesús en Setúbal, el Palacio Nacional de Sintra, el convento de Santa Clara-a-Velha en Coimbra y la Quinta de los Alburquerque (hoy Quinta e Palacio de Bacalhôa) en Azeitão[8]. El azulejo encontrado en este último lugar por Santos Simões, durante el curso de unas obras, se exhibe en este Palacio, hoy visitable [101-1967][9].

Dada la importancia que el azulejo de Manises tuvo en la historia de la azulejería en Portugal se ha dedicado a los de esta procedencia una de las secciones.

Heráldicos civiles y religiosos

Los azulejos de Manises que forman parte de la Colección Berardo corresponden a varios de los géneros que allí fueron fabricados a finales de la Edad Media e inicios de la Moderna. Uno de los más importantes fue el de los azulejos heráldicos. Es preciso recordar que estos azulejos eran el tipo de pavimento más costoso y refinado de la época y, por tanto, eran los preferidos de la elite social. La introducción del esmalte blanco de estaño y la pintura azul de cobalto supuso un cambio radical en relación a los cromáticamente más austeros pavimentos cerámicos del gótico europeo, de tradición cisterciense, resueltos con las técnicas más básicas de la alfarería, con colores naturales y terrosos. La nueva posibilidad de formar pavimentos blancos y azules, colores con los que también se decoraban las bóvedas pintadas, fue una gran novedad muy bien recibida. Numerosos pavimentos de Manises aparecen no solo en la pintura valenciana, sino en la de muchas zonas de Europa a donde llegaban estos productos, especialmente a Flandes.

Durante el siglo XV tuvo lugar, además, un proceso en el que los nobles, que en el periodo anterior se habían dedicado a la guerra y habitaban en sus austeros y militares castillos, modifican sus residencias y sus formas de vida. El siglo XV fue un periodo más pacífico y muchos de esos nobles se hacen construir palacios urbanos en las ciudades de sus señoríos e incluso transforman sus castillos rurales en lujosas residencias campestres. España y Portugal, como el resto de Europa, participaron de ese proceso y numerosas residencias del estamento noble fueron transformadas y enriquecidas. Fruto de ese proceso, y también de los posteriores avatares de la historia, son los numerosos azulejos de Manises que desde el siglo XIX han ido pasando a colecciones privadas y públicas. Solo en el Museo Regional de Beja, donde se conservan numerosos azulejos que en el pasado revistieron el Palacio de los Infantes de esa ciudad, se contabilizan, al menos, 15 modelos de azulejos heráldicos, lo que testimonia la predilección de los miembros de la familia real portuguesa y el resto de la Nobleza por los azulejos valencianos a fines del siglo XV e inicios del XVI. También la Colección Berardo posee una buena representación de estos azulejos, muchos de ellos españoles.

De esos azulejos heráldicos podemos destacar algunos como el correspondiente a la familia Sarriera [101-4459]. La pieza podría proceder del castillo de Vulpellac (Gerona) que fue residencia de esta familia desde 1352 en adelante.El mismo escudo de armas que aparece pintado en el azulejo se conserva aún tallado en piedra en el mismo castillo, sobre uno de sus muros. Este castillo, transformado en palacio en los siglos XV y XVI, tuvo excelentes pavimentos según testimonian antiguas descripciones.

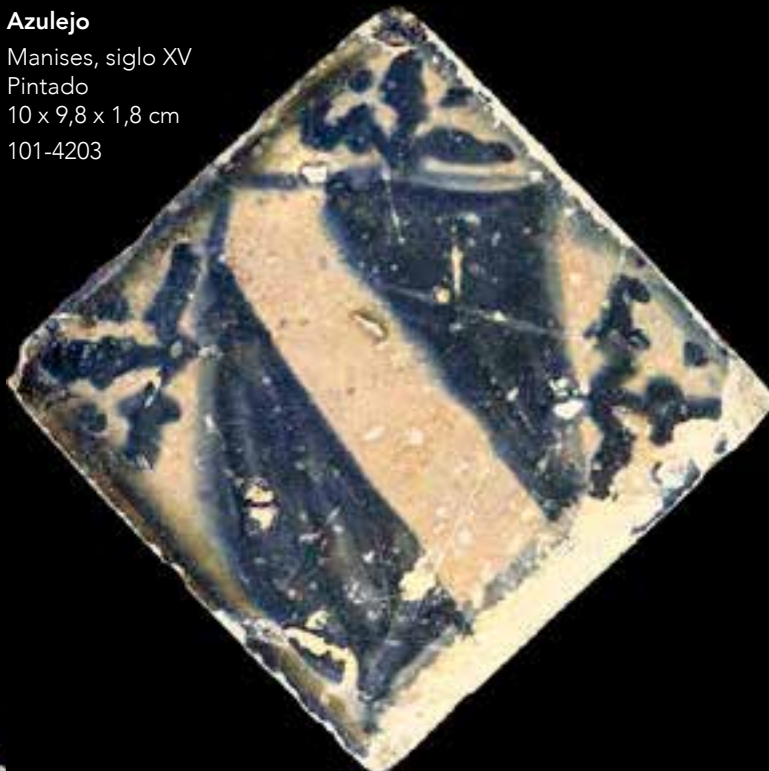
Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
14 x 14 x 2,2 cm
101-4459

Algunos otros azulejos muestran una heráldica que no hemos llegado a identificar ya que las bandas diagonales se repiten en las armas de varias casas nobiliarias [101-4203]. Sucede algo semejante con los castillos, un elemento heráldico polivalente [101-4209 y XLI]. Font y Gumá rechaza la posibilidad de que este azulejo represente las armas de Valencia que algunos le atribuyen y sugiere que sean las de la familia Miramar, de apellido Palavicino, nobles venecianos que llegan a Valencia en el siglo XVI[10].

El monasterio de Montserrat, el más emblemático de Cataluña, tuvo en el pasado espléndidos pavimentos de alicatados andaluces en su gran claustro, hoy desaparecidos de su ubicación primitiva, y de azulejos traídos desde Manises. Las obras que en el monasterio promovían los abades quedaban marcadas para la posteridad con sus armas, pintadas en los azulejos de los nuevos pavimentos valencianos. En la Colección Berardo se conservan dos azulejos procedentes de aquel monasterio. Uno de ellos corresponde al abad Pere Queixal, de conflictivo mandato cuando ocupó el cargo entre 1526 a 1531 [101-4462]. Fue él quien encargó al escultor Damián Forment en 1529 el gran retablo de alabastro para su iglesia. La P y la O corresponden a Poblet y sus armas son un cordero atacado por un lobo que a su vez es mordido por un perro pastor, escena que simboliza la defensa del débil como tarea de la Iglesia.

El otro azulejo representa los atributos del abab Fernando de Lerín que ocupó el cargo a partir de 1531 y estuvo en él hasta 1546. Se sabe que bajo su mandato se construyó una nueva portería del monasterio, zona de la cual tal vez proceda este azulejo [101-4461].

Un tercer azulejo reproduce borlas y cordones de los que fabricaban los "pasamaneros" [101-4437]. El azulejo debe proceder de los pavimentos de la sede social de este gremio valenciano que se encontraba en la calle Muros de Santa Ana. Los pasamaneros, como tantos otros gremios vinculados a la producción textil valenciana, fue un importante grupo profesional cuyo santo patrón era San Erasmo[11].

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
10 x 9,8 x 1,8 cm
101-4203

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
11,5 x 11,5 x 2,4 cm
101-4209

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado y esgrafiado
11 x 11,5 x 2,3 cm
XLI
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Azulejo
Manises, 1526 - 1531
Pintado
12,5 x 12,5 x 1,8 cm
101-4462

Azulejo
Manises, 1531 - 1546
Pintado
12,5 x 12,8 x 1,8 cm
101-4461

Azulejo
Manises, 1531 - 1546
Pintado
10,5 x 10,5 x 2,3 cm
101-4437

Didácticos

Otros muchos de los azulejos producidos en Manises durante los siglos XV y XVI reflejaban contenidos relacionados con sentencias a veces morales y, en otras ocasiones, simples frases de la cultura popular que encierran la sabiduría derivada de la experiencia vital.

Dispone la Colección Berardo de varios azulejos hexagonales con diferentes motivos y mensajes. Uno de los más comunes es el que se refiere a las buenas acciones que deben primar en el comportamiento del buen cristiano, mensaje que viene indicado por dos palabras en lengua valenciana: *fer be*, "practicar el bien", escritas en caracteres góticos. Al ser de un contenido tan genérico fue de las más solicitadas por la clientela [101-4490].

Otro de estos azulejos procede del convento de Santo Domingo, de Valencia que tuvo un valioso patrimonio en el pasado que fue perdiéndose por adversas circunstancias históricas hasta ser destinado el edificio a un uso militar como se mantiene en el presente. Se lee en el mismo, escrito en caracteres góticos sobre una filacteria: *ap sana pensa* parte de una sentencia que sería completada en los otros tres azulejos que formarían el octógono original [101-4446]. En el conjunto completo se leería: *bon regiment ap delligència ap sana pensa e ap saviesa* "no hay gestión sino con diligencia, sano juicio y sabiduría".

Era costumbre a finales de la Edad Media que un individuo escogiera una imagen y una frase que reflejara un aspecto que consideraba definitorio de su forma de pensar o de actuar. El tesorero real de la Corona de Aragón, Berenguer Martín de Torres (1476-1500) eligió una mata de malvas, rodeada de una inscripción en que se lee [101-4460]: *cec va el guiat per vía*, frase que, como otras de los azulejos valencianos de esa época, es de significado algo ambiguo y, por tanto, debatido. Separando las sílabas de la palabra "malva" (mal va) podría vincularse la imagen y el mote: *mal va el guiat por via cega* es decir, "mal va el conducido por calle sin salida". Genéricamente debe referirse a quien se conduce por la vida, a ciegas, y sin prever las consecuencias de sus decisiones.

Entre las sentencias sabias es preciso destacar la que figura en otro azulejo en el que se lee: *baralla* nova resumen de un refrán popular cuyo texto completo sería *comptes vells baralla nova* equivalente al castellano "cuentas viejas, problema nuevo" [101-4452]. La frase está referida a situaciones conflictivas producidas por ajustar las cuentas después de transcurrido demasiado tiempo, lo que puede generar olvidos, dudas, desconfianzas y, por tanto, problemas.

Entre los asuntos de la vida cotidiana que acostumbran a estar presentes en las sentencias de los azulejos de Manises no solo aparecen los de tipo económico como el anterior, sino también los de naturaleza amorosa, como el que sigue a continuación. Se trata de una pieza en que están representados unos grilletes y una frase puede leerse en la bordura: *Me face Bevir penado ta libre captividat* es decir [101-4467]. Se trata de un pensamiento que aflora de forma frecuente en los poemas amorosos del mundo cortés del siglo XV y se refiere al cautiverio y las penas a que se somete voluntariamente quien se enamora.

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
11 x 21 x 3 cm
101-4490

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
13,5 x 14 x 1,8 cm
101-4452

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
11 x 10,8 x 2,2 cm
101-4467

Azulejo
Manises, 1476 - 1500
Pintado y esgrafiado
13 x 13 x 2 cm
101-4460

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
10,5 x 20,8 x 2,3 cm
101-4446

Ornamentales

Si los motivos heráldicos y los lemas que contienen sentencias moralizantes y de sabiduría popular constituyeron una aportación netamente cristiana a los azulejos de Manises, los decorados con temas simplemente ornamentales muestran indicios del mestizaje cultural de la Corona española a fines de la Edad Media. El testimonio más evidente lo tenemos en el origen de algunos de los motivos con que se ornamentan muchos de los azulejos. Y no debe extrañar este mestizaje ya que, como se sabe, la esencia del arte mudéjar reside en ser una producción artística hecha para clientes cristianos por una mano de obra formada mayoritariamente por mudéjares, es decir, cristianos nuevos de origen musulmán.

Sin salir de la propia Colección Berardo, tenemos muestras de piezas decoradas con motivos de inspiración claramente oriental. De la cultura decorativa de origen islámico fueron tomados en préstamo tanto los diseños abiertamente ornamentales, así como también aquellos que en el arte islámico eran soportes de mensajes. Un caso interesante lo constituyen unos azulejos hexagonales que representan supuestas inscripciones en lengua árabe, aunque tan solo se trata de caligrafías inventadas y, por tanto, ilegibles [101-4479]. Son azulejos procedentes del pavimento de la iglesia de la Cartuja de Montalegre, cercana a Barcelona. Es muy probable que fuesen colocados al fin de las obras realizadas en el edificio a mediados del siglo XV, por iniciativa de Fray Juan de Nea, según refiere e ilustra Font i Gumá[12].

Azulejos

Manises, siglo XV
Pintado
30 x 35,2 x 2 cm
101-4479

Azulejo
Manises, primera mitad del siglo XV
Pintado
19,5 x 19,5 x 2,5 cm
101-4427

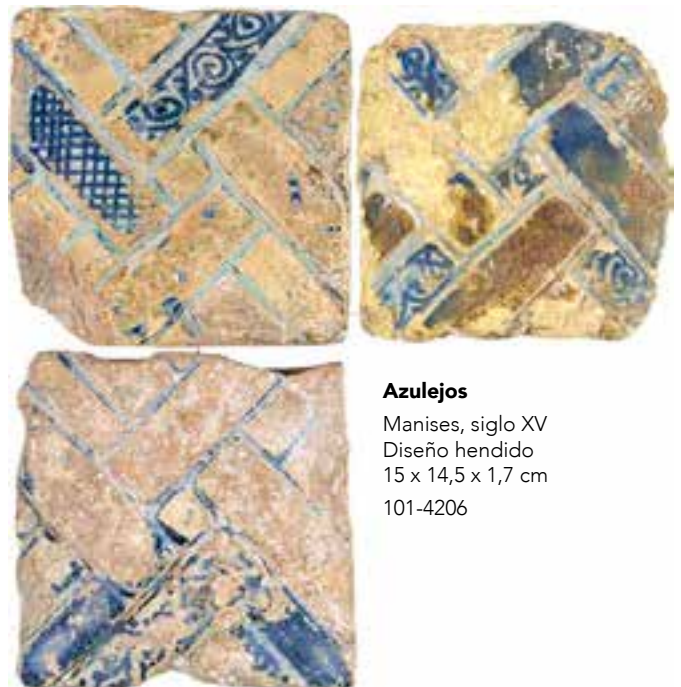
Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
14 x 14 x 2 cm
101-3814

Uno de los motivos que tuvo más éxito fue la piña de origen persa que llegó a la península ibérica con el arte califal en el siglo X y se volvió a interpretar con frecuencia gracias a la renovada influencia persa del arte nazarí. Dos azulejos de la colección lo representan, interpretado en dos versiones. Se trata de azulejos de esquema muy similar en los que cuatro piñas ocupan los ángulos del cuadrado y brotan de un núcleo central que se define de forma diferente en cada caso. Uno de los ejemplares es especialmente delicado en su decoración, combinando los motivos principales de origen oriental con una fina vegetación de hojas de perejil que ocupa los fondos, decoración propia de Manises durante la primera mitad del siglo XV [101-4427].

Estos mismos motivos siguieron siendo reproducidos en época más tardía, simplificando sus interpretaciones aunque mejorando notablemente la calidad técnica del esmalte blanco de estaño y del color azul logrado con el óxido de cobalto. Un azulejo de la colección representa una de estas versiones tardías, datable a fines del siglo XV o inicios del XVI [101-3814]. Las piñas ocupan, como en el caso anterior, los ángulos del cuadrado aunque el esquema diagonal de la pieza más temprana se ha transformado aquí en ortogonal, con líneas paralelas a los lados del cuadrado del azulejo. Es inevitable asociar mentalmente este esquema geométrico con la organización de los jardines de crucero hispanomusulmanes en los que de una fuente central parten cuatro caminos que simbolizan los cuatro ríos del paraíso islámico que riegan los cuatro parterres donde crece la vegetación representada aquí por las cuatro piñas.

Es preciso señalar que azulejos como éste se conservan aún hoy revistiendo los bancos de asiento de la portería del Palacio Nacional de Sintra[13].

Otro de los repertorios ornamentales que los azulejos de Manises toman en préstamo cultural del arte hispanomusulmán es el constituido por el arte de la lacería. Los lazos se manifiestan en la cerámica de Manises de diferentes formas y con distintos procedimientos técnicos. Uno de estos métodos de producción es de tipo mecánico y consiste en presionar contra el bloque de arcilla fresca y blanda una matriz de relieve positivo, probablemente tallada en madera. Ello provoca en el barro un relieve negativo que sirve de guía para distribuir los motivos pintados en el esmalte blanco de fondo [101-4206].

A pesar de que los tres azulejos de la Colección Berardo muestran un deterioro que pudo ser provocado por un incendio, permiten identificar claramente el motivo y percibir el bello efecto que formaría una superficie amplia revestida con este patrón que fue documentado por Font y Gumá, quien localizó ejemplares muy semejantes a éstos en el castillo de San Martín de Centellas, de Vich (Barcelona), fortaleza del siglo XI muy reformada en el siglo XV, fase esta última a la que deben corresponder los pavimentos formados con este

Azulejos
Manises, siglo XV
Diseño hendido
15 x 14,5 x 1,7 cm
101-4206

Azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
13,7 x 13,7 x 1,8 cm
101-3675

motivo que presenta leves diferencias con los de la Colección Berardo que aquí se reproducen. Las cintas que se entrelazan en este modelo van decoradas con tres motivos diferentes, azul liso, pequeños caracolillos y mallas de líneas cruzadas, lo que daría un brillante efecto de variedad al pavimento. Este castillo de los barones de Centellas, entre 1462 y 1472 fue confiscado a la familia y reformado para convertirlo residencia de Pedro IV, rey de Aragón, que fue nombrado precisamente Condestable de Portugal. Es muy posible que, con motivo de tales reformas, se colocaran los azulejos valencianos con los que podemos comparar los tres que aquí se reproducen[14].

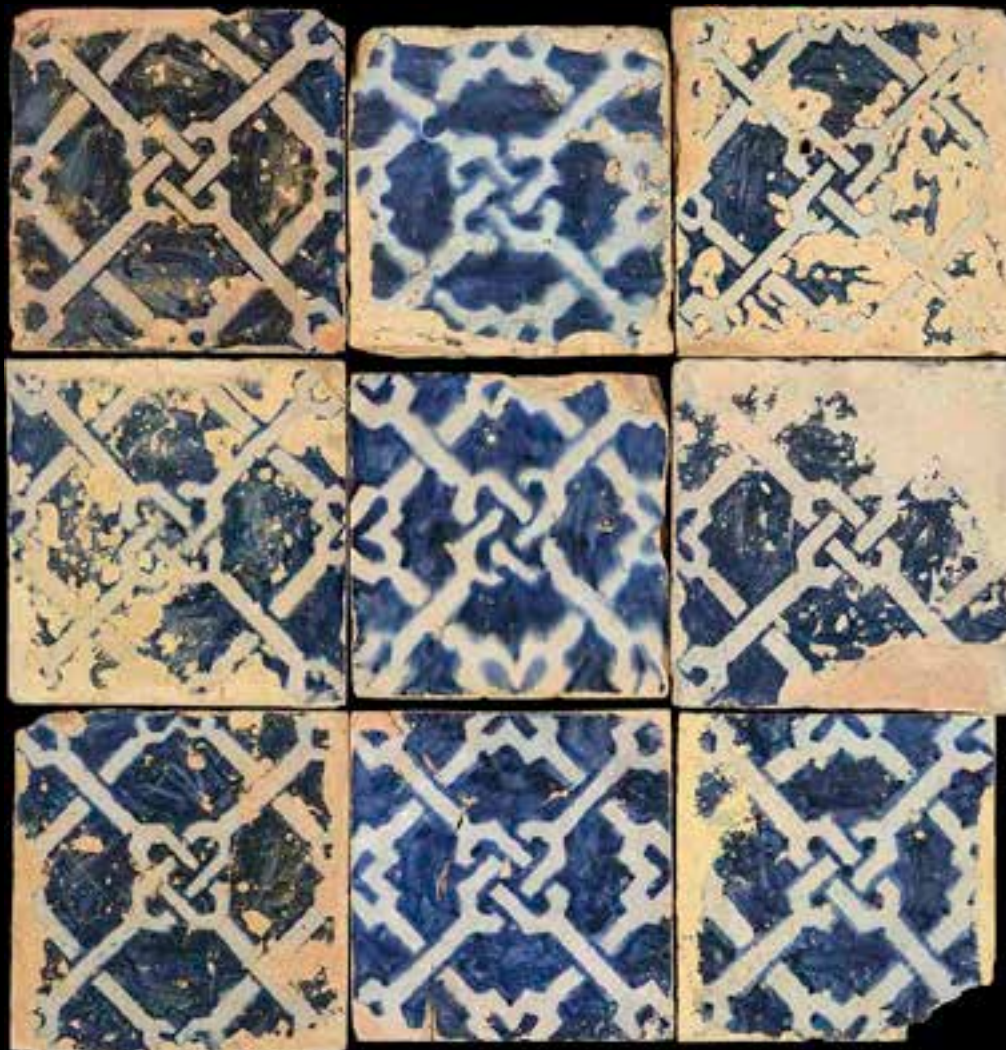
A pesar del relieve de estos azulejos y del hecho de que también se hicieron algunos en Manises por el procedimiento de arista -siempre decorados en azul y a veces morado-sobre blanco, la inmensa mayoría de los azulejos que muestran lacerías y otros diseños geométricos fueron pintados a pincel sobre superficie lisa. Algunos de los modelos son especialmente originales, como uno que muestra lacerías formadas con líneas curvas, lo que no es frecuente en el mudéjar y hace recordar más bien al arte otomano contemporáneo [101-3675].

Un rasgo muy frecuente en los azulejos de Manises fue, sin embargo, dejar los motivos en reserva blanca, pintando el fondo sobre el que quedan así destacados. Este procedimiento se usó frecuentemente con tipos de lacería recta, como se aprecia en varios de los paneles exhibidos en la Colección Berardo [101-3666].

Algunos de los diseños de lacería de estos azulejos de Manises presentan estrechos paralelos con los que decoran los azulejos sevillanos de cuerda seca y de arista [101-3669]. Esto no debe causar extrañeza ya que al reino de Valencia llegaron azulejos sevillanos como sabemos por algunos ejemplos que quedan in situ. Tal vez los azulejeros valencianos los tomaron como fuente de inspiración, con independencia de que esta zona de la península participaba de esa misma cultura mestiza que llegó hasta tierras más septentrionales, como confirma el rico mudéjar aragonés o el de varias provincias de la actual comunidad autónoma de Castilla y León.

En ocasiones este mismo tipo de lazo o una versión muy semejante, formada con una cinta más estrecha, aparece sobre un fondo azul salpicado por florecillas blancas [101-3672].

Derivados de este universo geométrico que es el arte de la lacería, fueron inventados en Manises patrones sumamente originales, como es el que tradicionalmente llaman el motivo "de las tibias", por el estrecho paralelo de los elementos que componen esta original lacería con el hueso del cuerpo humano conocido por ese nombre [101-3671].

Azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
15 x 30,5 x 2 cm
101-3671

Panel de azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
30,5 x 30,5 x 2,4 cm
101-3672

Panel de azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
50 x 49,5 x 2,3 cm
101-3669

Panel de azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
76 x 61 x 2,3 cm
101-3666

Estos motivos se hicieron notablemente populares a fines del siglo XV y a Portugal llegaron azulejos de este tipo, según los vemos aplicados en la fuente del convento de Jesús en Setúbal.

Un azulejo de iconografía muy original es el que representa, según identificación propuesta por Font i Gumá, una de las cartas del juego de naipes. Concretamente el azulejo de la Colección Berardo correspondería al Tres de Bastos. Este azulejo, junto con otros conocidos que también representan cartas, procedería de una casa de la ciudad de Valencia [101-4458][15].

Fue de enorme importancia en los azulejos de Manises el repertorio de motivos inspirados en el mundo vegetal. Algunos habían tenido precedentes en el arte islámico y mudéjar, aunque ejecutados con un grado de naturalismo menos intenso de lo que vemos en el arte cristiano. Es el caso de las hojas de roble pintadas en reserva que decoran algunos azulejos hexagonales en una interpretación que hace recordar motivos de la cerámica califal [101-4422].

Pero no podemos descartar la posibilidad de que la versión anterior fuese una interpretación simplificada y pintada en reserva de este motivo que fue de los más populares durante la Edad Media. Fue muy usado en ornamentación no solo en la península ibérica sino en toda Europa. Fue particularmente frecuente en la cerámica gótica toscana donde dio nombre, incluso, a una familia de piezas que podemos contemplar en numerosas colecciones públicas y privadas, la de la "foglia di quercia". También Manises se hizo eco de este árbol tan propio del ámbito atlántico como del mediterráneo. La Colección Berardo incluye una atractiva composición de cuatro azulejos hexagonales decorados con dobles hojas de roble, unidas por unos serpenteantes pedúnculos [101-4285 y 101-4447]. Centra la composición un azulejo cuadrado que representa una flor de lis, un elemento heráldico que compartieron varias ramas de la nobleza europea.

Describe Font y Gumá azulejos con esta decoración al mencionar los del monasterio de San Jerónimo de la Murtra, junto a Santa Coloma de Gramanet (Barcelona), construido a partir de 1416 y en el que se hicieron importantes reformas durante los reinados de Juan II (1406-1454) y de los Reyes Católicos (1479-1516). Estos últimos fueron generosos benefactores del monasterio. Azulejos como el aquí descrito formaron parte de los pavimentos del Palacio de los Infantes, de Beja, donde también aparecieron otros cuadrados con la flor de lis. Ambos motivos fueron bastante frecuentes en el siglo XV y han sido identificados en otros monumentos peninsulares[16].

Otra de las flores que se cultivaron durante la Edad Media era el clavel, como puede comprobarse en los numerosos testimonios pictóricos en que aparece. Ensartadas en dos ramas curvas que se cruzan formaron un motivo también muy usado en los pavimentos de fines del siglo XV e inicios del XVI, entre otros, en las salas del papa Borgia, en los palacios Vaticanos (Roma) [101-4445 y 101-4211].

Otros motivos que decoran alfardones de la Colección Berardo no son tan frecuentes. Es el caso del azulejo que decora el borde del hexágono con una orla de pequeñas flores de cuatro pétalos y coloca dos más grandes, del mismo tipo, con sus ramas enlazadas en el centro de la pieza [101-4436] o el que se cubre de flores inscritas en una retícula de finas líneas diagonales, modelo de una enorme fuerza gráfica [101-4433].

Azulejo

Manises, siglo XV
Pintado
20 x 10 x 2 cm
101-4458

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
19 x 9,3 x 1,7 cm
101-4422

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
19 x 10 x 1,8 cm
101-4447

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
30 x 30 x 2 cm
101-4285

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
20,5 x 10,5 x 2 cm
101-4445

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
19 x 10,7 x 2 cm
101-4211

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
21 x 10,5 x 1,7 cm
101-4436

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
21,5 x 11 x 2 cm
101-4433

No faltan en la Colección Berardo azulejos con distintas variantes de los motivos más frecuentes como son los llamados *rodavents* o molinillos de viento [101-3674] o las rosas, de diseño menos dinámico [101-4316]. Tanto de uno como de otro patrón se revistieron y aún se revisten los muros del convento de Santa Clara-a-Velha, de Coimbra y el Palacio de los Infantes, de Beja. Algunas de estas últimas han sido instaladas simulando un fragmento de pavimento, siguiendo uno de los múltiples esquemas que se usaron en este tipo de aplicaciones de las que provienen [101-4317]. En este caso concreto, se trata de un esquema geométrico ya existente en la Antigüedad, por lo que se conoce como *opus alexandrinus*, esquema que también fue muy usado en los pavimentos italianos.

Otros patrones representados en la colección se enmarcan de forma muy definida en la estética gótica. Es el caso de los que se decoran con ramas de cardos, una planta muy frecuentemente representada a fines de la Edad Media, aunque en el diseño se incluyen las tradicionales piñas de origen islámico [101-4214].

Hojas de cardo de este mismo tipo eran muy frecuentes en los tejidos de finales del siglo XV. Por ejemplo, son los que decoran la almohada sobre la que reposa la cabeza de doña Mencía Enríquez de Toledo, duquesa de Alburquerque, sepulcro de mármol datado en 1498 y conservado en la Hispanic Society de Nueva York.

Un esquema geométrico similar, hecho a base de círculos concéntricos aunque definido por formas puras en lugar de vegetales como en el anterior, muestra otro panel que inscribe las flores en el interior de los registros que forman los círculos y los espacios libres que quedan entre los mismos [101-3670].

En una etapa tardía acostumbran a ser datados los azulejos decorados con sencillos pero efectistas diseños geométricos. Muchos de ellos forman un esquema simple con dominantes ortogonales y diagonales y coloración blanca y azul que permiten ser combinados de múltiples formas, creando con un mismo patrón efectos muy diversificados. Un esquema relativamente rígido lo producen algunos modelos [101-3667 y 101-4208] pero otros [101-4201 y 101-3668] son el precedente, en versión azul, de uno de los azulejos que más éxito tendría después en Valencia, Cataluña y Aragón, recibiendo nombres diferentes en Castilla (cartabones) y en Cataluña o en Valencia (*mitadat, cartabó o mocadoret*). En esta temprana versión se introduce un elemento que más tarde será suprimido: el círculo central que distribuye los dos colores de forma inversa al resto del azulejo. Las versiones simplificadas posteriores combinarán el blanco y el verde.

La variedad de diseños geométricos es enorme y algunos ofrecen muchas posibilidades combinatorias. Un caso llamativo es uno de los presentes en la Colección Berardo que mezcla el blanco, el azul y el negro, modelo muy escaso en colecciones y museos [101-4489].

Azulejo
Manises, siglo XV
Pintado
15,3 x 15,3 x 1,8 cm
101-4208

Panel de azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
47,5 x 47 x 2 cm
101-4316

Pavimento reconstruido
Manises, siglo XV
Pintado
46 x 46 x 1,7 cm
101-4317

Panel de azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
68,5 x 52 x 2 cm
101-4214

Panel de azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
41 x 31 x 1,9 cm
101-3674

Panel de azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
49 x 49,5 x 2 cm
101-3670

Panel de azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
56,5 x 42 x 1,8 cm
101-3667

Panel de azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
27,5 x 69,5 x 2 cm
101-4489

Panel de azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
50 x 50 x 2 cm
101-3668

Panel de azulejos
Manises, siglo XV
Pintado
31,5 x 31,5 x 2 cm
101-4201

FORMAS ISLÁMICAS PARA CRISTIANOS. LOS AZULEJOS DE CUERDA SECA

Con la desaparición de la corte nazarí de Granada en 1492 desaparecen también los clientes más ricos y exigentes que habían elevado el arte del alicatado a sus niveles más excelentes. Los reyes y nobles cristianos durante el siglo XV habían seguido esta moda en sus palacios, expandiendo el fenómeno por toda la península. Pero el abandono gradual del alicatado sería un hecho motivado también por la propia evolución del arte y por nuevas necesidades que impulsan a producir más cantidad, con mayor rapidez y a menor precio. El objetivo era favorecer una masiva venta de cerámica a clientes de un nivel de exigencia menor y de un estrato social diferente y más burgués. La introducción de los procedimientos de la cuerda seca y la arista fue la forma lógica de simplificar los viejos y costosos métodos de revestimiento cerámico. El alicatado requería la colaboración del ceramista que fabricaba las placas vidriadas y del alarife especializado en diseñar, cortar e instalar las numerosas piezas con extraordinaria precisión. Esta segunda fase del trabajo era la más complicada y convertía el alicatado en un sofisticado producto, muy caro y, por tanto, asequible solo para la elite social.

Este fenómeno generó un crecimiento de la demanda de revestimientos para las nuevas residencias de los nobles y los ricos comerciantes burgueses. Cuando el alicatado era el único método existente para cubrir muros y pavimentos, era necesario trasladar no solo el material, sino también la mano de obra desde sus lugares habituales de residencia hasta los lugares de aplicación del material. Era, por tanto, necesario crear un nuevo producto fácil de instalar por cualquier profesional de la construcción. El azulejo cuadrado fue la respuesta a esta nueva demanda.

En realidad, un azulejo decorado a la cuerda seca con estrellas islámicas es simplemente la imitación pictórica de un alicatado, con la ventaja de que, al contrario de éste, sale del taller listo para ser instalado. Puede decirse, genéricamente, que el azulejo es un alicatado prefabricado. El complicado diseño geométrico será ahora simplificado e imitado en la superficie cuadrada del azulejo. Un pintor dibuja las líneas con un fino pincel impregnado en tinta negra y un trabajador sin especial cualificación artística aplica mecánicamente los pigmentos con un pincel grueso, rellenando las superficies previamente delimitadas por las líneas que ha trazado el dibujante. El riesgo de que los colores puedan mezclarse era evitado añadiendo una grasa (aceite de lino) a la tinta negra (óxido de manganeso) con que se dibuja el motivo elegido. Dado que los pigmentos están disueltos en agua, la línea grasa evita el contacto entre éstos y, por tanto, preserva la pureza de los colores.

La imitación de los alicatados fue tan literal que el repertorio de formas geométricas de la cuerda seca se divide, como el de aquel, en dos grupos: las composiciones en que los polígonos están en contacto unos con otros [XLV] y aquellas en que están separados por una cinta blanca. Estas cintas van formado lacerías, ya que van pasando alternativamente por encima o por debajo de las que van encontrando en su recorrido, igual que acontece en el arte textil y en el de la cestería con los que la cerámica siempre ha tenido tan estrecha relación de dependencia en sus patrones decorativos [101-3879].

Pero los azulejos de cuerda seca fabricados en Sevilla a fines del siglo XV e inicios del XVI no sólo se decoran con los patrones geométricos de origen hispano-musulmán. Sus clientes son cristianos y están familiarizados con la imaginería gótica. Por esta razón el viejo repertorio geométrico incorpora patrones iconográficos con plantas, animales –reales o imaginados- y también, a veces, con figuras humanas. Todos estos azulejos fueron hechos aplicando la técnica que denominamos de "cuerda seca pura", es decir, hecha sólo con un pincel y sin ayuda de moldes. Ningún azulejo de este tipo puede contemplarse en la Colección Berardo, aunque en Portugal se han hallado en importantes edificios históricos: convento de Jesús (Setúbal), el museo de Santa Clara-a-Velha (Coimbra) o en el Museo Nacional do Azulejo (Lisboa). Pero se conservan en Portugal, especialmente en el Museo de Beja, muchos azulejos de "cuerda seca hendida" en cuyo reverso pueden verse dibujos que reproducen los mismos motivos que decoran los azulejos de cuerda seca pura. De este hecho se deduce que unos y otros se fabricaban en los mismos talleres[17]. Platos de cuerda seca aparecen en Portugal entre los materiales hallados durante las excavaciones arqueológicas. Algunos se hallan expuestos, como los de Santa Clara-a-Velha (Coimbra) y otros han sido publicados como los encontrados en la ribera del Tajo, en Lisboa, lo que significa que, procedentes de Sevilla, no sólo llegaban al país azulejos, sino también piezas de vajilla[18].

Durante la etapa cristiana, la cuerda seca sevillana, aplicable a la decoración de azulejos y de vajilla, se desarrolló genéricamente durante el reinado de los Reyes Católicos (1474-1516). De hecho, los ejemplos datados son del periodo comprendido entre 1486 y 1502, fechas aproximadas que han podido ser fijadas gracias a varios escudos heráldicos de Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo que ocupa la sede de Sevilla entre esos años[19].

La cuerda seca de Sevilla

Sevilla fue a finales del siglo XV un activo puerto comercial para el mar Mediterráneo y para el océano Atlántico. En 1503 se convirtió, por decisión de la Corona, en el único puerto de Castilla que podía comerciar con América, aunque la actividad mercantil con Europa ya se había desarrollado ampliamente en el pasado desde esta misma ciudad. Los azulejos eran un producto rentable para el mercado local y, además, muy útil para la exportación, ya que podía ser usado como lastre de los barcos. Estas condiciones fueron el origen de un notable incremento de la demanda y los artesanos respondieron inventando un nuevo método para producir aún más rápida y económicamente. Es muy probable que la presión ejercida por el incremento de la demanda interior y exterior y, por tanto, la necesidad de producir grandes cantidades en un breve periodo de tiempo, estimulara el desarrollo de procesos menos manuales de lo que exigía la cuerda seca pura.

El uso de moldes de relieve se convirtió en la base de la nueva técnica que fue aplicada a la producción de la cuerda seca y a la arista. En la cuerda seca, una matriz, tallada probablemente en madera y con las líneas relevadas, era presionada contra el barro aún fresco para que éstas quedasen levemente marcadas sobre el azulejo. Por tanto, ya no era necesario contratar a dibujantes expertos para ejecutar las líneas de los motivos. Era suficiente que el artesano repasara las líneas previamente marcadas por el molde. Es esa la técnica que denominamos de "cuerda seca hendida".

Pero, como se ha comentado al inicio de este capítulo, el gran foco de producción de azulejos de cuerda seca en Andalucía occidental fue Sevilla. Entre los motivos más atractivos y de mayor aceptación estaban los de lacería. El mayor de los paneles que se exponen de la Colección Berardo es, no obstante, una versión muy original y poco frecuente por el uso extensivo del color verde en un patrón en el que es más habitual el uso del azul-celeste junto al blanco, el negro y el color de la miel [101-2]. Este modelo lo vemos entre los numerosos azulejos que se conservan en el Museo Regional de Beja donde se agruparon algunos de los que estuvieron originalmente revistiendo paredes y pavimentos del desaparecido Palacio de los Infantes. Tal vez esta variante cromática que no hallamos en monumentos españoles pudo ser un encargo especial para ese edificio.

Otros azulejos de cuerda seca de la Colección Berardo también tienen paralelos con algunos del Museo Regional de Beja. Por ejemplo, el panel que reproduce un diseño de lazo muy sencillo que también veíamos en Manises, pintado allí en blanco y azul [101-4110].

La comparación entre las versiones valenciana y sevillana plantea una cuestión de cierto interés. ¿Fue tal vez un cambio del gusto el que hizo favorecer la colocación de los azulejos de Sevilla, ejecutados con cinco brillantes colores, en detrimento de la oferta bicolor que hacían los alfareros de Manises? El éxito de algunos diseños hizo que se ejecutaran no sólo con colores diferentes, sino con técnicas distintas. Es el caso de este patrón que se hizo también en arista como se comprobará más adelante.

Uno de los motivos que se usó en el convento de la Concepción de Beja, concretamente en la Sala Capitular, es el azulejo de remate con crestería de diseño gótico [XX y 101-4133], otro modelo que tuvo un gran éxito a inicios del siglo XVI y que se usó en numerosos edificios de Sevilla.

Entre los conjuntos de azulejos de cuerda seca más importantes de Portugal se encuentra el que revestía las paredes del convento de Jesús en Setúbal. Su repertorio tiene grandes semejanzas con los encargos para Beja y fue probablemente fabricado en el mismo alfar. El convento fue fundado en 1499 por el rey don Manuel, lo que ofrece una orientación para datar aproximadamente sus azulejos. En la Colección Berardo están representados algunos de los patrones más conocidos de esos dos conjuntos. Uno de ellos [101-4109 y XIV] lo podemos ver también en Sintra y en conjuntos españoles como la Cartuja de las Cuevas

Panel de azulejos

Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
26,5 x 27 x 2,2 cm
101-4110

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
13,3 x 13,3 x 2,3 cm
101-3895

(Sevilla) o el Palacio de los Ribera, en Bornos (Cádiz). Otros, también se pueden contemplar en Beja, en Sintra y en la Cartuja de Sevilla [101-5]. Este no precisa de cuatro para formar el motivo principal, sino que se compone con un solo azulejo. E igualmente, el que reproduce estrellas de ocho puntas, sin lazo intermedio [101-3895] que sigue un modelo de alicatado de forma muy literal.

Tal vez el patrón más suntuoso de todos los que se ejecutaron en Sevilla con este procedimiento es el que reproduce un terciopelo veneciano, multicolor, que también se ejecutó a veces con reflejos dorados, puesto que el tejido que imita incluía frecuentemente hilos de oro en su trama [101-4094]. Es un motivo que vemos en la colección del Museo Regional de Beja, pero también está presente en la iglesia del Monasterio de Santa Paula en Sevilla. No olvidemos que las paredes de las iglesias, los palacios y, en general, los espacios de valor simbólico se revestían con telas y tapices durante la Edad Media y, por tanto, es lógico que los azulejos imitaran su repertorio de motivos.

Para otros patrones representados en la colección, encontramos paralelos en otro de los grandes conjuntos de azulejos de cuerda seca de Portugal; la iglesia de Santa María do Castelo en Abrantes [I y 101-4111]. Y también vemos en el conjunto de Abrantes un azulejo cuyo patrón fue más habitualmente fabricado en arista, aunque algunos ejemplares, como éste, demuestran que se hicieron también en cuerda seca hendida [101-3889].

No hay duda de que el conjunto portugués más importante en extensión y en variedad es el del Palacio Nacional de Sintra, donde se pueden identificar hoy más de veinte patrones, aunque las reformas en este edificio han debido desvirtuar notablemente el conjunto original que sería más extenso y, quizás, más variado aún[20]. Algún patrón fue hecho por encomienda especial, como el de la esfera armilar, emblema personal del rey don Manuel, conjunto que probablemente revistió las paredes de la Sala de los blasones, construida durante su reinado, aunque a causa de los cambios dinásticos y de la evolución del gusto artístico, fueron sustituidos por otros barrocos posteriores. Uno de estos azulejos, aunque algo incompleto, se muestra en el museo [XXXVI].

Azulejo
Sevilla, 1495 - 1521
Cuerda seca hendida
13 x 9,4 x 2,3 cm
XXXVI
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Otros muchos patrones que revisten las salas del Palacio son modelos tomados del catálogo habitual de los fabricados en Sevilla antes de 1500. Entre ellos hay motivos de estrellas en la Sala de la Corona [101-3988], modelo que se repite en Setúbal y, con algunos cambios de color, lo vemos igualmente en las Sala das Pegas de Sintra [XLV] y en el Museo de Beja.

También está representada en la Colección Berardo la versión en cuerda seca hendida [101-4106], de un complejo esquema que forma estrellas azules, verdes y negras, de dos tamaños, entre rombos y hexágonos blancos. Este modelo se localiza en la Sala de las Sirenas, del Palacio de Sintra y también en el Palacio y Quinta de Bacalhôa. Un modelo semejante pero más simple es el que hoy reviste otros muros del Palacio, aunque todo parece indicar que proceden de algún otro lugar del conjunto [101-4107]. Se trata de formas equivalentes, coloreadas en verde en el centro de los azulejos, y en blanco en los encuentros de cada cuatro piezas. También existe la versión de blanco y azul [101-4108].

Algunos otros modelos presentes en la colección tienen paralelos en el convento de Santa Clara-a-Velha (Coimbra), un conjunto monacal que debió ser muy rico en azulejos de este tipo, por lo que se deduce de los restos que aún quedan en sus ruinas y los que fueron hallados en las excavaciones del conjunto, hoy expuestos en su pequeño museo. Entre los allí utilizados hay un modelo de diseño muy mudéjar en el que una cinta forma patas de gallo de los cuatro colores habituales, un modelo que también fue utilizado en Beja y está representado en la Colección Berardo [101-3894]. Y también forma parte de la misma colección otro modelo inspirado en las telas de inicios del siglo XVI, que tiene un origen gótico anterior [101-3890]. Con este patrón estaban revestidos los nervios de las bóvedas góticas de la iglesia del mencionado convento de Coimbra, donde aún quedan restos adheridos a la obra.

Además de estos modelos comentados antes, que también hallamos integrados en algunos monumentos, posee la Colección Berardo otros sumamente originales que no hemos visto aplicados en edificios portugueses ni españoles, aunque pueden verse ejemplares sueltos en colecciones públicas y privadas. Uno de ellos posee un diseño muy equilibrado que forma cruces negras con la cinta de lazo blanca y se completa con pequeñas estrellas color de miel y fondos azules y verdes [101-4125]. Un diseño muy raramente visto es aquel en el que la cinta de lazo va formando estrellas de ocho puntas de dos tamaños y de formas diferentes, imitando un alicatado de aliceres muy pequeños [101-3879].

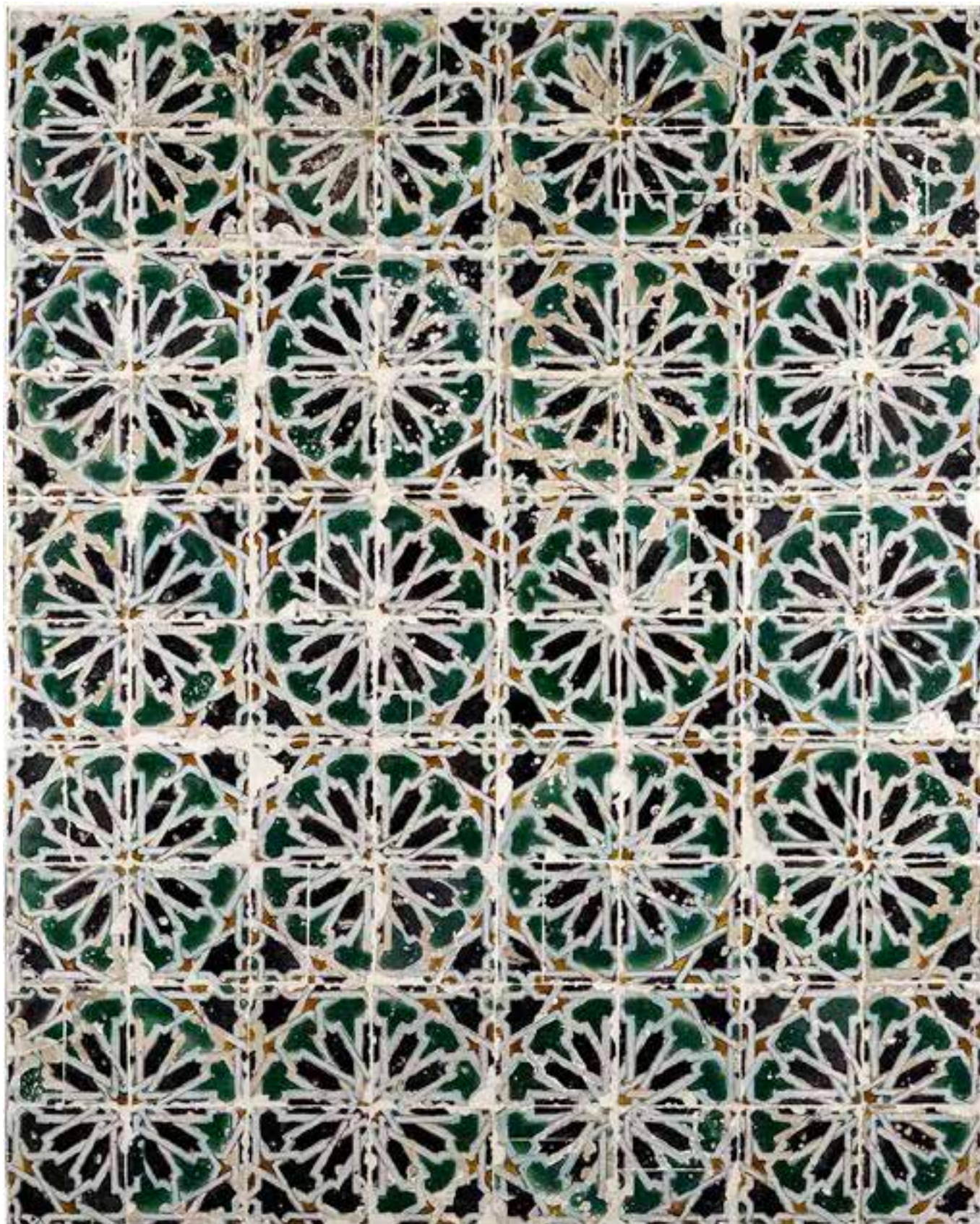
Un patrón muy especial es el que refleja parcialmente otro azulejo incompleto con una estrella de doce puntas, formada por una cinta de recorrido quebrado [101-3914]. Lo que en origen fue un azulejo de un tamaño considerable, fue transformado en una pequeña olambrilla, seleccionando para ello el centro de la pieza, operación que se hizo a veces cuando era preciso llenar algún vacío de un pavimento y no estaban disponibles piezas del tamaño del hueco. La pieza entera debió ser de enorme belleza por su complejidad geométrica, muy cercana a los alicatados del siglo XIV.

Son muy escasas las olambrillas sevillanas decoradas con cuerda seca y la colección Berardo posee una de éstas, de diseño muy sencillo en el que una estrella verde de ocho puntas queda centrada sobre el fondo blanco de la pieza [101-4299]. Tampoco abundan los azulejos diseñados para formar el remate superior de un zócalo de cuerda seca. El que se conserva en la Colección Berardo muestra un original diseño en el que, sobre una cinta de trazado en zigzag, se forman almenas cruciformes, dejando huecos entre ellas con su mismo perfil, visto en sentido invertido [XXI].

El mismo principio compositivo que combina figuras y fondo con silueta iguales posee otro de los motivos que se usaron en ocasiones para formar el basamento de los zócalos de azulejos de cuerda seca. Se trataba de componer frisos continuos con formas que en el ámbito de la heráldica cristiana son llamadas “veros”. Pero también se usaban con cierta frecuencia en el arte islámico, como confirma el hecho de que lo hallemos en el célebre Pendón de Batalla de las Navas de Tolosa, que fue capturado a los almohades por los cristianos en 1212 y que hoy se exhibe en el monasterio de las Huelgas (Burgos). Entre los veros quedaban medios veros blancos llamados “contraveros”. Con independencia del valor heráldico que este motivo pudiera tener, fue una forma muy frecuente en el repertorio ornamental de la Edad Media. La Colección Berardo posee un importante número de estas piezas que conocemos, conservadas *in situ*, en dos zócalos de azulejos de cuerda seca hendida de edificios sevillanos: la Casa de los Pinelo y el claustro menor de la Cartuja de las Cuevas (Sevilla), monasterio que sufrió grandes pérdidas de azulejos al ser convertido durante el siglo XIX en fábrica de loza industrial [101-396].

Panel de aliceres

Sevilla, siglos XV - XVI
Alicatado
21 x 552 x 2,5 cm

101-396

Panel de azulejos

Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida

120 x 150 x 2,5 cm
101-2

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
15,2 x 13,5 x 2,3 cm
XX
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
15 x 35 x 2 cm
101-4133

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
26,5 x 26,5 x 2 cm
101-4109

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
28,5 x 28,5 x 1,5 cm
XIV
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Panel de azulejos

Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
53 x 53 x 2,5 cm

101-5

Panel de azulejos

Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
35,5 x 35,5 x 2,5 cm

101-4094

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
27 x 27,5 x 1,5 cm
I
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
39,8 x 26,2 x 2,2 cm
101-4111

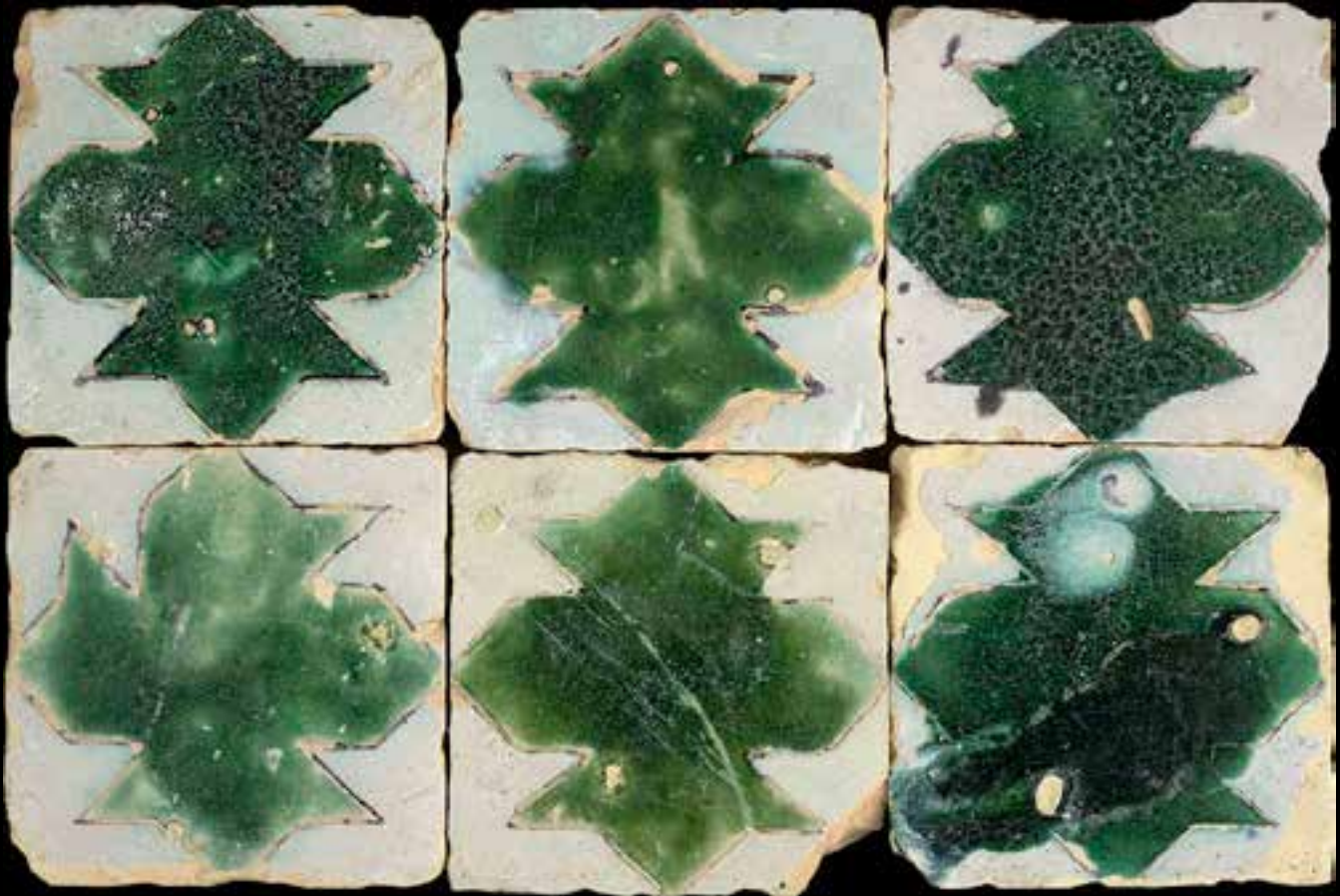
Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
13 x 13 x 2 cm
101-3889

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
12,8 x 12,8 x 2,2 cm
101-3894

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
14,5 x 14,7 x 2,5 cm
XLV
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

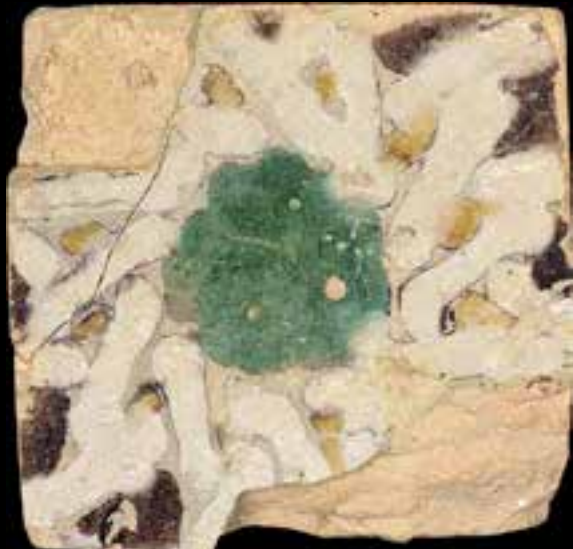
Azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
14,7 x 29,4 x 2,5 cm
101-3988

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
28 x 28 x 2,3 cm
101-4125

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
14 x 15 x 2,4 cm
101-3890

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
29 x 43 x 2 cm
101-4107

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
29 x 29 x 2,2 cm
101-4108

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
27 x 40 x 2 cm
101-4106

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
16,5 x 16,5 x 2,5 cm
101-3879

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
9 x 9,2 x 2,5 cm
101-3914

Olambrilla
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
7,6 x 7,6 x 1,7 cm
101-4299

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
12 x 12 x 2,3 cm
XXI
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Los azulejos de Niebla

Es interesante constatar que estos avances técnicos no solo tuvieron lugar en Sevilla, sino también en algún otro lugar de Andalucía occidental, en el tránsito del siglo XV al XVI. Es el caso de la pequeña localidad de Niebla (Huelva), antigua villa islámica, fortificada, que era capital del condado del mismo nombre, título de nobleza que correspondía al heredero del ducado de Medina Sidonia. Al conde de Niebla en 1487 correspondieron como regalo real un grupo de esclavos musulmanes, de Málaga, por su intervención en la toma de la ciudad en ese año. El conde los redimió si se dejaban bautizar y se comprometían a trabajar para las obras que deseaba emprender en su castillo de Niebla. Entre esos esclavos moros convertidos estaba el bautizado como Juan de Guzmán, nombre y apellido del propio conde, maestro de azulejos que estableció su taller en Niebla y trabajó durante varios años con un equipo de oficiales que en 1507 eran siete[21]. De su producción nada queda *in situ* pero se conoce un cierto número de piezas repartidas por varias colecciones públicas y privadas. Las piezas que se fabricaron en Niebla son muy diferentes de las de Sevilla, hasta el extremo de que han sido a veces consideradas islámicas, ya que la arcilla es muy roja frente a la de color beige o rosado de las de Sevilla, los tamaños son varios pero casi todos más pequeños que los sevillanos y la gama de colores se parece más a la cuerda seca almohade y taifa que a la cristiana de Sevilla. Especialmente característico de este centro es el uso del color verde turquesa y la aparente ausencia del azul de cobalto. La cuerda seca queda muy hundida respecto de la superficie de los esmaltes, porque los pigmentos son muy espesos y su capa es gruesa. Por esta razón, los azulejos de Niebla muestran una textura menos lisa que los sevillanos. Por otro lado, las piezas se colocaban sin picar sus cantos que ya se fabricaban inclinados, lo que evitaba esta lenta operación habitual en Sevilla que hacía el oficial, antes de vidriar el azulejo que los colocaba en la obra. El espacio que quedaba entre los azulejos daba cabida al mortero que se colocaba para favorecer así la adherencia de estos entre sí y con su soporte. Por suerte, algunos ejemplares de esta rara producción, se muestran en el Museu Berardo Estremoz.

Uno de los paneles está formado por estrellas de lazo de ocho puntas y sus colores son especialmente vibrantes [XLIV]. La mayor parte de los azulejos de Niebla en los que se ha podido averiguar su primitiva instalación, procedían del castillo y de la iglesia de esa localidad de la que debieron ser eliminados a inicios del siglo XX según conocemos por testimonios indirectos.

El segundo ejemplo es un panel de seis azulejos en los que el motivo de la pata de gallo se forma con una cinta blanca y se completa con negro y con verde [101-4064].

El tercer tipo presenta el especial interés de ser el modelo usado para revestir parte del zócalo de la capilla privada de la casa de Pilatos, único lugar de Sevilla en que conocemos que fueran instalados estos azulejos no fabricados en la ciudad [XV]. Es curioso que ese mimo modelo fue usado en el pavimento del cuarto de Alfonso VI de Sintra, obra de debatida cronología y origen y que Reynaldo dos Santos consideró tal vez sevillano[22]. Una coincidencia que sería conveniente estudiar en detalle.

Un cuarto tipo que parece tener relación con los anteriores es un azulejo algo mutilado, tal vez para ser convertido en olambrilla, cuyo diseño es el mismo usado en el frontal de altar de la capilla de la Casa de Pilatos, aunque el verde usado en este, de un tono turquesa similar a los anteriores, no coincide con el que vemos en el Palacio sevillano, a pesar de lo cual es muy posible que proceda del mismo alfar de Niebla [101-3913].

Panel de azulejos
Niebla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
23 x 23 x 3 cm
XLIV
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Panel de azulejos
Niebla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
23 x 34,5 x 2,2 cm
101-4064

Azulejo
Niebla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
8,7 x 8,5 x 1,2 cm
101-3913

Panel de azulejos
Niebla, siglos XV - XVI
Cuerda seca hendida
23 x 23 x 2,7 cm
XV
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

PALACIOS DE TECHOS Y MUROS BORDADOS

Azulejos funerarios

Los azulejos de superficie relevada son una vieja invención que tiene ejemplos orientales muy tempranos. Tal vez los producidos en Kashan, ciudad de la vieja Persia (Irán), datados en el siglo XIII, sean de los más antiguos conocidos. Recientemente, han sido halladas en España algunas muestras de azulejos de relieve contemporáneas a las persas o incluso anteriores a aquellas: las placas cerámicas (32 x 14 x 1-1,7 cm) recuperadas en excavaciones en Calatrava la Vieja (Ciudad Real). Han sido datadas entre 1195 y 1212, es decir, en el periodo almohade de la historia de Al-Andalus. Si ello fuera correcto se convertirían en uno de los ejemplos de revestimiento cerámico más antiguo de la península ibérica[23].

Es interesante constatar también que los azulejos más antiguos que conocemos en la Andalucía cristiana son precisamente de relieve. Son de forma rectangular, muestran escudos heráldicos y revestían las sepulturas de los nobles que participaron en el proceso de la Reconquista del valle del Guadalquivir y de sus descendientes[24]. Muy cercanos a este tipo de azulejo funerario son dos de los exhibidos en el Museo Berardo. De ninguno de ambos ha sido identificada por el momento su heráldica, asunto siempre complicado en piezas tan arcaicas. En uno de ellos, de forma cuadrada, el escudo se dispone en sentido diagonal respecto del cuadrado y se destaca sobre un fondo azul turquesa que recuerda a las cerámicas granadinas nazaríes. Ha debido ser usado en pavimento ya que las cinco barras diagonales relevadas y destacadas sobre un fondo blanco impuro que ocupan en escudo han perdido el color por su desgaste[XXVIII]. Barras diagonales aparecen, aunque en diferente número, en azulejos de Manises conservados en el Museo Regional de Beja, aunque tampoco en aquellos han sido identificadas las casas nobles a las que pudieron corresponder. Es posible que este azulejo pudiera ser de fabricación portuguesa pero, sea cual fuere su lugar de producción, por el tono de verde que cubre el fondo, su cronología podría corresponder al siglo XIV.

El otro ejemplar, más similar a los hallados en Sevilla y en Córdoba, debió ser rectangular y aunque está incompleto, en su parte superior se identifican claramente elementos de su heráldica sobre fondo de color miel muy claro: dos árboles verdes que flanquean una torre almenada blanca [101-3874]. Este tipo de azulejos se fabricaba presionando el barro fresco contra un molde previamente tallado en hueco y de esa forma se lograba el relieve en positivo.

Azulejo
Centro de producción desconocido, siglos XIII - XV
Relieve
10 x 10 x 1,5 cm
XXVIII
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Azulejo
Sevilla, siglos XIV - XV
Relieve
10,5 x 13,3 x 2 cm
101-3874

Azulejos de relieve para techos

El procedimiento siguió utilizándose y así es relativamente frecuente ver azulejos hechos en Sevilla con ayuda de moldes, especialmente a fines del siglo XV y a principios del XVI. Este tipo de azulejos relevados fueron destinados preferentemente a techos en España y a paredes en Portugal. Entre los azulejos por tabla, para techos de vigas, hay algunos en relieve y en la Colección Berardo que, por su escasez, poseen un alto valor documental.

Dos de ellos muestran un racimo de uvas negras y dos hojas de vid, patrón del que se conocen muy pocos ejemplares auténticos. De los dos, uno está completo [101-626] y del otro solo resta un fragmento [101-3903]. De otro de los modelos, también raramente hallados, se conservan dos ejemplares en la colección y en cada uno de ellos se representa un cardo azul con estambres melados, planta que durante la Edad Media tuvo a veces un uso heráldico [101-4089]. Otra de las piezas de azulejos por tabla, en relieve, de esta colección, muestra una jarra con azucenas, flor que representaba la pureza de la Virgen y por esta razón era incluida en las escenas de la Anunciación a María [101-3954]. Es probable que esta pieza proceda de alguna iglesia dedicada a la mencionada advocación mariana aunque las azucenas, en este caso, probablemente para que destacaran contra el fondo blanco, han sido vidriadas por el artesano con el color de la miel.

La Colección Berardo incluye también varios ejemplares de un modelo de gran atractivo estético por estar realizado en relieve, con reflejo dorado y con toques de azul. Los elementos se inscriben en un círculo en cuyo centro aparece una venera y a su alrededor, con una disposición muy dinámica, seis calabazas. Ambos motivos son los atributos del apóstol Santiago por lo que es muy probable que procedan de una iglesia parroquial o de algún hospital, dedicados al mencionado apóstol cuyas reliquias se veneran en Galicia y que es considerado patrón de España [101-3158]. Según Gestoso, los hubo de este tipo hasta fines del siglo XIX en la iglesia de Santiago, en Carmona (Sevilla)[25]. Según otros coleccionistas procederían del Hospital de Santiago de la ciudad de Úbeda (Jaén), un edificio renacentista proyectado por el arquitecto Andrés de Vandelvira y construido entre 1562 y 1575. Sabemos por documentación antigua que el edificio tuvo azulejos pero nada sabemos del lugar concreto en el que fueron instalados. No sería extraño que pudieran haber sido usados en ambos.

Otros modelos son claramente góticos, como la guardilla que reproduce un diseño que fue muy usado en los antepechos de balconadas de las iglesias y los palacios. Azulejos como este se conservan en Sintra, revistiendo partes exteriores del Palacio da Pena, junto a azulejos de arista claramente sevillanos [101-3931].

Fue costumbre durante la Edad Media pintar las bóvedas góticas de los templos representando estrellas doradas sobre fondo azul. Resulta de interés comprobar que se hicieron versiones cerámicas de esta forma de revestimientos y para ello fueron fabricados azulejos cuadrados en los que las estrellas quedaban relevadas y bañadas en vidriado

Azulejos por tabla
Sevilla, siglo XVI
Relieve
30 x 187 x 2,5 cm
101-3158

de color melado, el más semejante a los reflejos dorados, destacadas sobre vidriado azul. Azulejos de este tipo fueron usados en las bóvedas de la iglesia del convento de Santa Clara-a-Velha de Coimbra. Dos azulejos de este modelo se exhiben en el Museo Berardo [VIII y 101-4216].

Un patrón que vemos en el Palacio Nacional de Sintra, ejecutado en cuerda seca y con colores negro, verde, blanco y azul, lo vemos también en la Colección Berardo, en versión relevada y decorado sólo con los dos últimos colores citados. Por su estructura compositiva geométrica, posee un indudable sabor islámico, derivado tal vez de alicatados [101-3945]. Una versión parecida la contemplamos en un ejemplar incompleto decorado con color blanco, azul y negro-morado [101-3880].

Azulejos por tabla
Sevilla, siglo XVI
Relieve
30 x 13,5 x 2 cm
101-626

Fragmento de azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Relieve
14 x 10 x 2,7 cm
101-3903

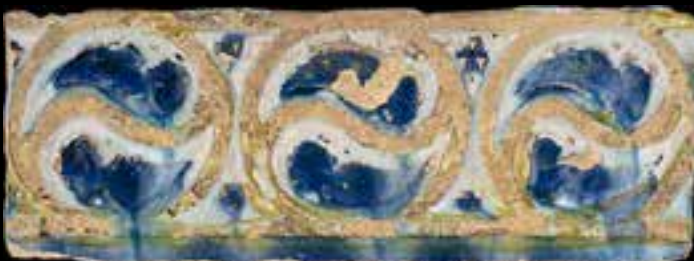
Azulejos por tabla
Sevilla, siglo XVI
Relieve
28,5 x 24,6 x 3 cm
101-4089

Azulejos por tabla
Sevilla, siglo XVI
Relieve
20,2 x 12,2 x 2,6 cm
101-3954

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Relieve
14,7 x 14,7 x 2,6 cm
VIII
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Relieve
14,5 x 14,3 x 2,5 cm
101-4216

Azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Relieve
13,2 x 39,8 x 2 cm
101-3945

Guardilla
Sevilla, siglo XVI
Relieve
5 x 13,7 x 2 cm
101-3931

Fragmento de azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Relieve
6 x 13,3 x 2 cm
101-3880

Los azulejos del Rey Don Manuel

Todas estas piezas anteriores son de un valor muy especial por ser escasas, pero el conjunto más original de los azulejos sevillanos de relieve son los que revisten las paredes de las estancias que mandó construir y decorar el rey don Manuel hacia 1500 en su Palacio de Sintra[26]. Estos azulejos de relieve se combinan allí con otros decorados en cuerda seca, de tipos muy habituales que podemos hallar en edificios andaluces. Pero más enigmáticos son los azulejos relevados hasta el punto que se ha pensado hasta ahora que tal vez fueran encomendados por el rey con diseños exclusivos para su Palacio portugués, considerando que no han sido hallados hasta ahora revistiendo ningún otro edificio ni en España ni en Portugal.

Es preciso recordar que algunos de estos azulejos de relieve de la Colección Berardo han sido adquiridos en el comercio de antigüedades de Portugal. Por esta razón podemos imaginar, aunque sin pruebas concluyentes, que, al igual que los que se exhiben en la Colección Carranza, en el Alcázar de Sevilla o en el Museo Nacional do Azulejo, de Lisboa, todos estos ejemplares podrían proceder del Palacio Nacional de Sintra. De allí debieron ser desmontados, probablemente coincidiendo con algunas de las numerosas obras que en dicho conjunto se han llevado a cabo en el pasado, cuando a estos materiales no se les concedía el valor patrimonial que hoy le damos. Los que tienen representación en el Museu Berardo Estremoz corresponden a cuatro de los más numerosos motivos que pueden ser contemplados en Sintra.

Uno de los tipos reproduce una hoja de vid rodeada de ramas y zarcillos. El fondo es blanco, la hoja, abultada en su centro, verde, los sarmientos y los zarcillos, color púrpura oscuro y las hojas que ocupan los ángulos son azul celeste. Estos azulejos son idénticos a los que revisten los muros de la Sala de las Sirenas en el Palacio [XIX, XXXVII, XXXVIII y 101-681].

Otro de los modelos representa un tipo diferente de hoja de vid, de relieve aún más pronunciado, acompañada de sarmientos, un racimo de uvas de color púrpura y un zarcillo rizado en espiral del color de la miel. Este patrón fue usado en la Sala de los Arqueros del mismo Palacio [XXXIX].

Figura 2
Bartolomé Bermejo (1440-1501)

La muerte de María (1460-1462)
Staatliche Museen
Gemäldegalerie, Berlín

Un tercer modelo de azulejo está decorado con cuatro hojas de cardo, verdes, dispuestas radialmente, brotando de una pequeña flor central, de color melado. Este patrón responde al mismo modelo que vemos revistiendo varios lugares del Palacio de Sintra y del cual encontramos dos tamaños diferentes; el menor, forma un conjunto de cuatro piezas [XXXV] y del mayor se exhiben dos ejemplares [IX].

Finalmente, pertenecen a la Colección Berardo dos azulejos más que pueden ser vinculados a un tipo muy original y muy escaso que, con dos variantes, revestían primitivamente algunas paredes del Palacio de Sintra. Ninguno de ellos queda *in situ*, sino almacenados en las reservas del Palacio y algunos ejemplares más, en el Museo Nacional do Azulejo. Gestoso y Santos Simões pensaron que podrían ser de fabricación portuguesa[27]. No obstante, opino que también podría formar parte del mismo grupo de azulejos que los anteriores y, por tanto, según nuestra opinión, de fabricación sevillana como argumentaré más adelante. Tanto el modelo localizado en Sintra, como los dos que pertenecen a la Colección Berardo, se distinguen por estar vidriados íntegramente de blanco. Algunos de los ejemplares de Sintra muestran también trazas de haber estado parcialmente dorados con pan de oro, dorado original, no cerámico, hoy ya perdido casi totalmente. Es muy probable que este patrón imite un tejido de lana con relieve que tal vez fuese brocado con hilos de oro. Se conoce un testimonio pictórico contemporáneo en el que un tejido de este tipo cubre la cama de la virgen María en el momento de su muerte, rodeada de los apóstoles. El cuadro, pintado por Bartolomé Bermejo, se conserva en la Gemäldegalerie de los Museos Estatales de Berlín. No sólo el motivo principal de cobertor de la cama, sino el de su cercadura con lacerías tiene estrechos paralelos con los azulejos sevillanos que conocemos [Figura 2].

Pero es posible que este tipo de azulejos blancos, de relieve, se hubieran fabricado también con otros motivos diferentes al conservado en Sintra. Esto hacen pensar, al menos, los dos azulejos que forman parte de la colección Berardo. Son más sencillos que los dos patrones de Sintra y, además, algo diferentes entre sí. Ambos muestran un motivo muy semejante de relieve en zigzag, diseño que se usó muy frecuentemente durante la Edad Media peninsular, en tejidos, en madera y en cerámica. De hecho, serán reproducidos en este mismo trabajo azulejos por tabla, sevillanos, con motivos muy semejantes.

Uno de ellos se conserva incompleto y los nervios de su relieve son de superficie curva y muy turgente [101-3878]. Ignoramos si este azulejo, que hoy tiene forma aproximadamente cuadrada fue originalmente usado para revestir muros o para techos. El relieve del otro, por el contrario, muestra el mismo motivo pero resuelto con formas aristadas y da la sensación por su desgaste que ha sido usado como pavimento en una zona donde estaría rozado por el giro de alguna puerta [101-3893].

A pesar de las dudas de algún autor español y algunos otros portugueses, siempre he contemplado los azulejos de relieve de Sintra, especialmente los policromos descritos al principio, como de posible origen sevillano basándome para ello en varios argumentos[28].

En primer lugar, por razones formales: varios de los motivos de los azulejos de relieve de Sintra son idénticos a los de una pila bautismal, datada en 1492 y firmada por un ceramista de Sevilla llamado Juan Sánchez Vachero. La obra está desde su origen en la iglesia parroquial de San Pedro, en Carmona (Sevilla), a donde fue trasladada desde la ciudad según constan los pagos en el archivo parroquial[29]. El paralelismo entre los motivos de esta pila y los azulejos de Sintra es absoluto y no deja lugar a dudas de que proceden de los mismos moldes.

En segundo lugar, recientemente, los análisis de laboratorio realizados a sus componentes en un ejemplar depositado en el Museo Nacional do Azulejo, confirman características similares a las de los barros del valle del Guadalquivir y a la usada para los otros géneros de azulejos hispano moriscos de Sevilla[30].

En tercer lugar, faltaban hasta ahora muestras de estos azulejos de relieve revistiendo monumentos andaluces y, aunque estos aún no han aparecido aplicados a edificios, han sido rescatados azulejos de este tipo en excavaciones arqueológicas practicadas en la ciudad. Los ejemplares aparecidos no fueron, por desgracia y como ha sucedido en otras ocasiones, documentados arqueológicamente y han circulado por el comercio sevillano antes de ser adquiridos para la Colección Berardo. A pesar de estas deficiencias de información, pueden ser considerados ejemplares de indiscutible autenticidad y, de forma provisional, nos proporcionan una evidencia material que podría apoyar el origen andaluz de las piezas de Sintra y también de las de la Colección Berardo que a continuación serán descritas. Tendríamos así, en caso de confirmarse la hipótesis, que estas nuevas evidencias materiales podrían venir en apoyo del examen visual y de los resultados obtenidos en laboratorio. Se trata de varios azulejos de relieve, muy semejantes a los de Sintra, aunque uno de ellos posee algún rasgo formal diferente y en dos de ellos los colores se han aplicado con distinto criterio. Ello conduce a pensar, en primer lugar, que no proceden de Sintra, sino que tal vez revistieran algún monumento sevillano aún por identificar.

Uno de los modelos es un azulejo con motivo de desarrollo horizontal, ideado para formar cenefas y enmarcar composiciones de otros motivos. Las bandas lisas que lo recorren por su parte superior e inferior indican esta función y es así como los vemos instalados en el patio central del Palacio de Sintra [101-3877][31]. El ejemplar de la Colección Berardo coincide formal aunque no cromáticamente, con los que conocemos en el Palacio portugués y también con el mismo motivo que vemos, en versión monocroma verde, en la pila bautismal de Carmona. El azulejo, al igual que los de Sintra, muestra en el centro de su trasdós una zona rehundida causada por la presión de un instrumento que forzaba la entrada de la arcilla en las partes más profundas del molde y, por tanto, más protuberantes en el azulejo.

Pero los tipos más interesantes de este conjunto, en relación a los azulejos de Sintra, son los dos vidriados de blanco antes referidos y dos con motivos vegetales, policromos. El primero de los policromos es un motivo que se repite literalmente en el Palacio de Sintra y en la pila bautismal de Carmona. Pero lo que llama la atención en el caso de este ejemplar procedente de Sevilla es que, a pesar de ser policromo, como también sucedía en el ejemplar anterior, no muestra la misma distribución de colores que los de Sintra. Da la impresión de haber sido usado el mismo molde aunque ha variado el tratamiento cromático [101-3876]. En ambos casos, las ramas son de color púrpura pero en el caso sevillano las uvas son verdes en lugar de púrpuras, el zarcillo también es verde en lugar de melado y la hoja, en lugar de ser verde, tiene el color de la miel.

Más interés, incluso, ofrece el siguiente azulejo que representa el otro modelo de hoja de vid que vemos en Sintra, realizado con mayor naturalismo, pero en este caso no solo varia el criterio en la aplicación de colores, sino que se

Figura 3
Pedro Millán (activo en Sevilla entre 1487 y 1507).
San Miguel
Museo Victoria y Alberto, Londres
© Victoria & Albert Museum, London

trata de una variante formal que incluye junto a la hoja de vid, un racimo de uvas del que carece el ejemplar de Sintra [101-3875]. Ello hace pensar que no fue usado el mismo molde, sino otro parecido sin representación en el Palacio. Al igual que en el ejemplar mencionado arriba, su trasdós también muestra la marca del instrumento que se usó para presionar el barro contra el molde.

Está algo dañado en su perímetro y desgastadas algunas de sus aristas más protuberantes, pero sus motivos se identifican sin dificultad y son tan semejantes a algunos de los de Sintra que su apariencia original podría ser restituida sin dificultad. Por otro lado, el ejemplar procedente de Sevilla aplica a la hoja el color azul celeste con idéntico tono al usado en otros azulejos de Sintra, en lugar de cubrirla de verde como se hace en los ejemplares del Palacio. Tal vez lo más interesante es que este modelo no coincide de forma literal con ninguno de los del monumento portugués aunque guarda una gran semejanza con uno de sus tipos. Ello plantea si en Sintra se perdieron azulejos de alguno de los patrones a causa de las reformas del Palacio o si realmente en Sevilla se hicieron modelos que no llegaron a ser escogidos para dicho Palacio pero pudieron decorar otros en Sevilla hoy desaparecidos. En conclusión, sería de enorme interés que a estos azulejos y a otros de Sintra se les practicaran análisis de laboratorio para confirmar o tal vez descartar lo que aquí se sugiere. En su momento ya puse en relación este tipo de motivos con los que decoran el escudo de la imagen de San Miguel que hizo en Sevilla el escultor Pedro Millán, escultura de terracota que hoy se encuentra en el Museo Victoria y Alberto de Londres. En dicho escudo se representan hojas de vid junto a racimos de uvas cuyo paralelo con los motivos de este azulejo son muy evidentes [Figura 3].

Un aspecto muy original de este conjunto de azulejos relevados conviene ser destacado: la ausencia total de rasgos mudéjares y la notable turgencia de sus motivos. Este acusado relieve y la pureza de su inspiración gótica son rasgos desconocidos en los azulejos más comunes usados en Sevilla, especialmente en los destinados a revestir muros, aunque son muy frecuentes en las pilas bautismales, género en el que tal vez los motivos musulmanes pudieran resultar demasiado inadecuados en unos años en que el conflicto entre las comunidades cristiana y morisca alcanzó uno de sus momentos más críticos. El único paralelo estético que podemos ofrecer vincularía este acentuado relieve con la textura igualmente resaltada, no solo del exterior de las pilas para bautizar, sino también de los tejidos góticos de la época con los que se confeccionaban los trajes ceremoniales civiles y religiosos. Tales tejidos eran usados en las lujosas camas con dosel de personajes de alto nivel social y también se empleaban para revestir los muros de algunos espacios de protocolo. Tejidos de estas características eran los que vestían los propios personajes de las familias reales portuguesa y castellana durante el siglo XV y pueden verse en las figuras yacentes u orantes de sus enterramientos. Un caso claro es el sepulcro de Juan II de Castilla y de su mujer Isabel de Portugal o la escultura orante del infante don Alfonso, todos ellos conservados en la Cartuja de Miraflores (Burgos) y esculpidos por Gil de Siloé [Figura 4].

Figura 4
Pedro Millán (activo en Sevilla entre 1487 y 1507).
San Miguel
Museo Victoria y Alberto, Londres
© Victoria & Albert Museum, London

Por otro lado, también resulta lógico pensar que un rey portugués deseara combinar en su Palacio los azulejos de tradición islámica, de cuerda seca, que encargó también para su Palacio y sus fundaciones, junto a otros de estética cristiana, usados en los revestimientos textiles de los palacios del gótico final y más acorde con la riqueza y suntuosidad de lo que se ha llamado estilo "manuelino"

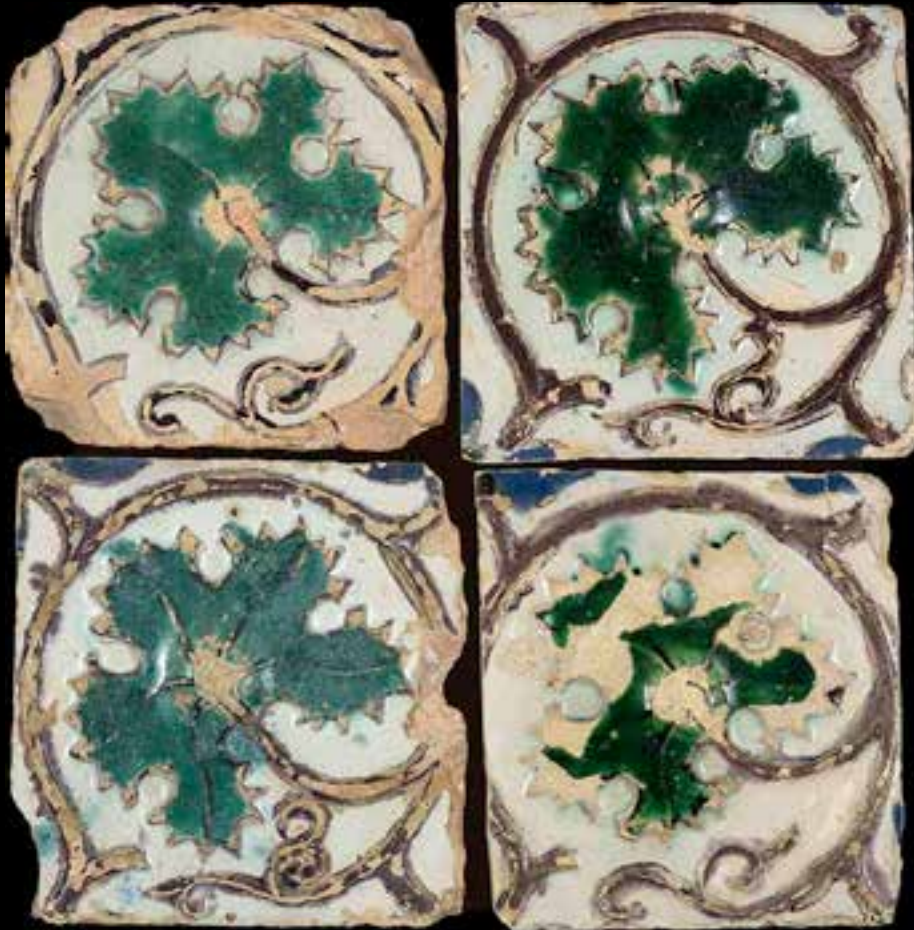
Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Relieve
17 x 17 x 4 cm
101-3878

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Relieve
17,3 x 11,5 x 2,5 cm
101-3893

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Relieve
10,5 x 12,5 x 3,5 cm
101-3877

◂Imagen del reverso

▾ Imagen del reverso

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Relieve
14,5 x 12,5 x 4 cm
101-3875

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Relieve
32 x 32 x 3,5 cm
101-681
XIX, XXXVII y XXXVIII
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Relieve
30 x 30 x 3,5 cm
XXXIX
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Azulejo
Sevilla, siglos XV - XVI
Relieve
14,5 x 14,5 x 2,5 cm
101-3876

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Relieve
21 x 21 x 2,7 cm
XXXV
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Azulejos
Sevilla, siglos XV - XVI
Relieve
25 x 12,5 x 2,3 cm
IX
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

UNA EXPANSIÓN MARÍTIMA. LOS AZULEJOS DE ARISTA

Mudéjares y góticos

Si los azulejos de cuerda seca se produjeron en Sevilla en cantidades muy considerables, podemos decir que los de arista fueron objeto de una producción masiva, tanto para el consumo local como, sobre todo, para la exportación. El carácter mecánico de su fabricación a molde debió hacer disminuir el precio respecto a la cuerda seca que exigía mayor lentitud por el uso manual del pincel. Este nuevo procedimiento solo necesitaba un artista cualificado para hacer el diseño del motivo y para tallar la matriz. Este profesional podría ser un tallista ajeno al obrador cerámico con el que colaboraría sólo cuando se le requiriera. El resto de la tarea la podía realizar cualquier trabajador del alfar, con gran rapidez y sin especial preparación artística. Es preciso recordar también que a partir de 1503 Sevilla se convierte por decisión de la Corona en el único puerto de Castilla autorizado para comerciar con América. Su tráfico marítimo, que ya había sido muy activo en el siglo XV, en el Mediterráneo y en las costas atlánticas europeas, aumentó en gran medida durante el siglo XVI. Los azulejos, además, eran un lastre muy rentable para los navegantes, ya que podría venderse a muy buen precio al llegar al destino de la travesía.

No conocemos un nombre concreto de ceramista al que podamos adjudicar el invento técnico de este procedimiento basado en el uso de matrices, probablemente de madera tallada. Pero tal vez no sea casual que esta novedad aparezca en el mismo siglo en que se editan los mejores libros xilográficos cuyas páginas ilustradas se tallaban en matrices de maderas. También en este momento nace la imprenta que compone los textos con caracteres móviles e igualmente aumenta la producción de tejidos estampados con matrices del mismo material. Tampoco sabemos si Sevilla fue la primera ciudad en que se fabricó este tipo de cerámica, ya que también se hicieron en Toledo casi al mismo tiempo.

La fecha de inicio de la producción de los azulejos de arista no está aún clara en ninguno de ambos centros, pero todo parece indicar que es un procedimiento que ya se practicaba en Sevilla desde el último cuarto del siglo XV, es decir, antes de que el nuevo estilo renacentista llegara a la ciudad. Resulta, por tanto, lógico que las primeras muestras de esta técnica correspondan a obras cuyo repertorio ornamental refleja las tradiciones islámica y gótica, los dos estilos artísticos vigentes en Sevilla durante ese siglo, fundidos en lo que conocemos como arte mudéjar.

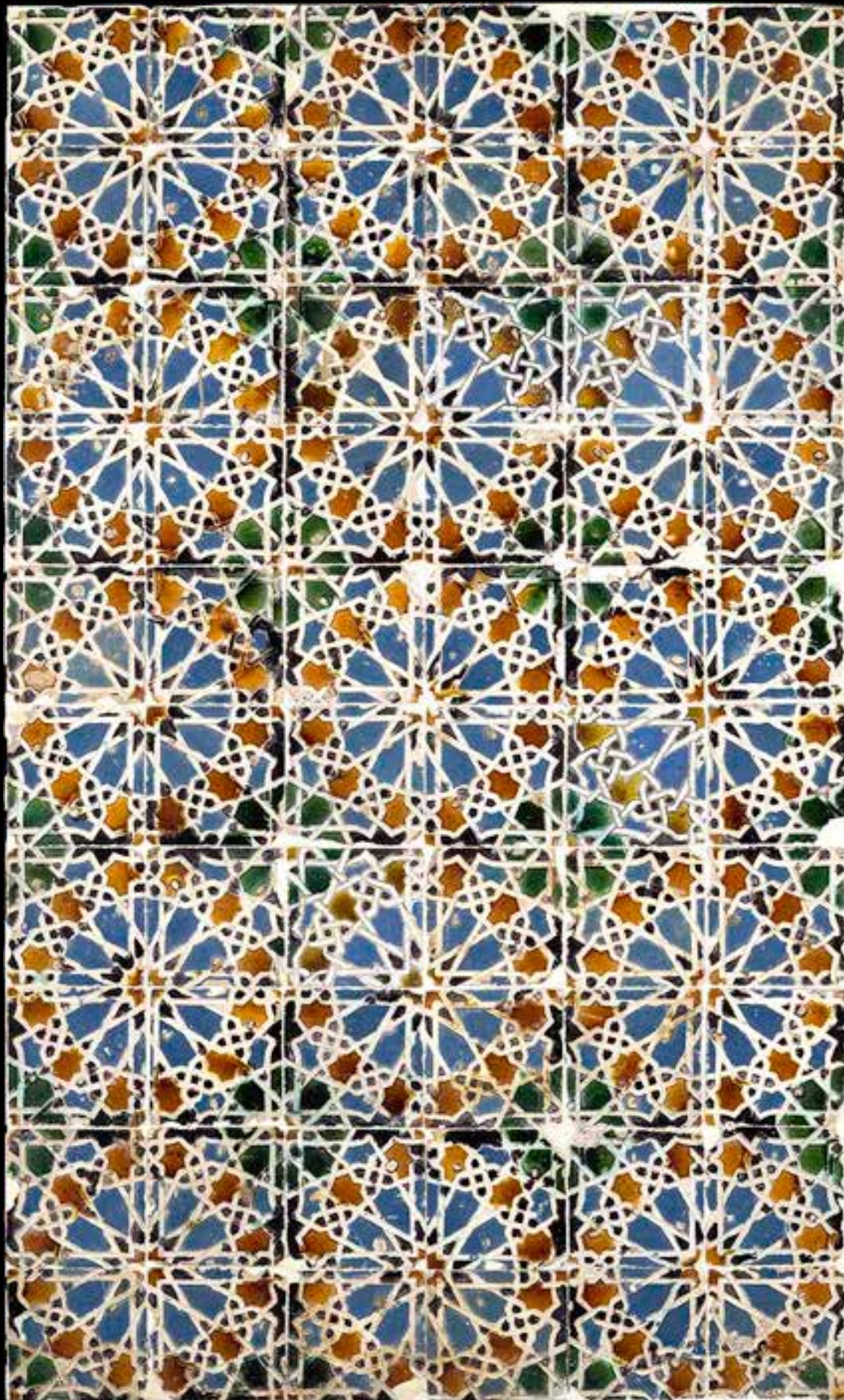
En el Museu Berardo de Estremoz se exhiben precisamente varios paneles que podríamos considerar ejemplos tempranos de azulejos de arista. En dos de ellos vemos que sus motivos responden estéticamente a los dos tipos básicos que encontramos en los alicatados. Uno de estos paneles [101-1] está decorado con estrellas formadas por piezas poligonales que provocan un efecto parecido al de un caleidoscopio. Este motivo se seguirá produciendo durante el siglo XVI. Vemos azulejos de este tipo en monumentos sevillanos como el Monasterio de Santa Paula y también en monumentos portugueses como la catedral de Coimbra o la cercana iglesia a esa ciudad, dedicada a São Paulo de Frades, el fontanario de Góis y la iglesia del convento de Jesús en Setúbal. Otro panel [101-3] se decora, por el contrario, con un motivo de lazo hecho con una cinta que separa las piezas poligonales y forma estrellas de doce puntas. Este segundo modelo también se encuentra frecuentemente en Andalucía y en Portugal, como se comprueba por los conservados en Santa María do Castelo, en Abrantes, en São Paulo de Frades (Coimbra), en el Palacio Nacional de Sintra o en el Museo de Setúbal.

Son abundantes los testimonios que confirman el origen textil de muchos de los ornamentos que se usan en los azulejos de patrón. Uno de los más evidentes forma parte de esta sección. Sus varias formas de usar el color también imitan las variantes textiles del modelo [XIII]. Sobre fondo en parte blanco y en parte morado purpúreo, el color verde marca las líneas que definen los dos tipos de medallones que, de manera alterna, van formando la trama.

Es muy evidente el origen turco de este patrón que vemos usado en los terciopelos que se fabricaban en Venecia a fines del siglo XV y que llegaban a España por vía comercial como vemos tanto en los cuadros de pintura hispano-flamenca como en las prendas litúrgicas conservadas en iglesias y catedrales del país. Se trataba de tejidos costosos que se usaban para prendas especiales de personajes de alto rango social y también para cubrir doseles y revestir muros de estancias especiales tanto religiosas como civiles. Vemos usado este modelo de azulejo revistiendo las paredes del presbiterio de la iglesia del monasterio de Santa Paula (Sevilla). Con una gama de colores diferente, también está representado este motivo en el Museu do Azulejo de Lisboa.

Muchos de estos tejidos estaban fabricados con hilos de oro, lo que acentuaba aún más su aspecto suntuoso. Los azulejos también imitaron esta variante dorada y de ellos existe otra muestra en el Museu Berardo Estremoz [XXXIII]. También azulejos de este tipo revistieron los muros interiores del Castillo de Coca (Segovia), en la variante de reflejo dorado con toques de azul[32]. Estos azulejos dorados resultaban especialmente adecuados, como sus paralelos

textiles, para cubrir el frente de los altares o el interior de las hornacinas formadas en el grosor de los muros. Un caso del primer uso mencionado lo encontramos en el frontal de altar de la capilla de la Universidad de Sevilla y también se usó para revestir el frontal del altar mayor de la iglesia de Santa María, en Trujillo (Cáceres). Del segundo podemos mencionar la alacena conservada en la casa de la familia Pinelo en Sevilla, hoy sede de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. También se conserva un gran panel de este mismo motivo en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
106 x 53 x 2 cm
101-1

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
135 x 82 x 2 cm
101-3

Panel de azulejos

SSevilla, siglos XV- XVI
Arista
73 x 58,5 x 2 cm
XIII
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Panel de azulejos
Sevilla, siglos XV- XVI
Arista
75,5 x 91 x 2 cm
XXXIII
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Mudéjares y renacentistas

Después de esta primera etapa en la que vemos combinados motivos góticos e islámicos, se inicia un nuevo periodo con la llegada a Sevilla desde Italia de un gran pintor ceramista, Niculoso Francisco Pisano (documentado entre 1503 y 1529). Él será el responsable tanto de la primera vez que en España se practica la pintura cerámica a la manera de Italia, como también de un importante cambio estilístico de los tradicionales azulejos de arista. Su conocimiento de los motivos clásicos del arte romano y de las últimas novedades del mundo textil le permitió introducir numerosos diseños nuevos para los azulejos de arista, sumando estas novedades al repertorio mudéjar y gótico preexistente. Por tanto, los tres estilos se mezclaron y convivieron durante gran parte del siglo XVI.

Este amplio repertorio del azulejo de arista alcanzó una variedad que ni se había conocido en los azulejos sevillanos antes de este momento ni tampoco se repetirá después. Además de esta variedad de motivos debe también ser considerada la amplitud de sus aplicaciones, ya que terminan convirtiéndose en un revestimiento integral de la arquitectura al extenderse por el exterior de los edificios y también por su interior, invadiendo paredes, pavimentos y techos, como puede comprobarse por las reconstrucciones exhibidas en la sala del museo dedicada a estos materiales.

Alfombras y tapices de cerámica

Para cada una de estas tres aplicaciones se crean tamaños diferentes de piezas. En los pavimentos serán instaladas, sobre todo, las llamadas "olambrillas", piezas de 6 x 6 centímetros. Estos menudos azulejos están decorados con motivos autónomos, ya que habitualmente se colocaban rodeados de ladrillos de terracota sin decorar ni vidriar. Las olambrillas están representadas en esta sala por un panel que ha sido organizado para reproducir un fragmento de pavimento [101-4296]. El origen del término "olambrilla" es mudéjar, diminutivo de "olambre" que significa "hueco" y alude al hecho de que estas pequeñas piezas se colocaban llenando los vacíos cuadrados que se originaban al colocar los ladrillos de terracota que formaban la trama del pavimento y que eran instalados antes que los azulejos. Olambrillas y especialmente azulejos, fueron usados en pavimentos portugueses del siglo XVI y ello se refleja en las pinturas de esa época[33].

Reconstrucción de pavimento con olambrillas

Sevilla, siglo XVI
Arista
77 x 119 x 1,7 cm
101-4296

Figura 5
Azulejos de arista (mediados del siglo XVI)
Escalera de entrada al Palacio de Bacalhôa, Azeitão

En Andalucía, igual que en Portugal, se siguieron varios patrones geométricos al formar las tramas de ladrillos. La que en este caso integra las olambrillas es una de las más frecuentes y su diseño recuerda las labores de cestería hechas con fibras naturales que, al igual que las textiles, siempre han guardado estrechas relaciones estéticas con la azulejería. Las olambrillas insertadas en este panel combinan motivos geométricos de tradición islámica y mudéjar con otros figurativos del repertorio del primer Renacimiento peninsular. Algunas de estas olambrillas fueron exportadas a Portugal y han quedado muestras *in situ* como el pavimento conservado en la capilla del viejo claustro conventual del actual Museo Nacional do Azulejo, pero la mayor parte de las pinturas portuguesas del siglo XVI reproducen pavimentos formados con azulejos comunes de mayor tamaño que las olambrillas.

Las catorce muestras de azulejos de arista que componen el panel cercano al pavimento reconstruido incluyen motivos de muy diversa índole. Algunos [101-4 y 101-4117] se inspiran en tejidos del siglo XV; otro [101-3985] forma un registro compuesto por cuatro arcos conopiales, un modelo frecuente en la tradición gótica tardía. Hay, incluso, algún caso en que una estrella de lazo de clara raíz islámica queda inscrita en el centro de un tondo de tradición romana [101-4096], reflejando fielmente la mezcla de estilos antes mencionada. Un caso interesante es un modelo de lazo curvo que Niculoso Pisano hizo fabricar en su obrador tanto en arista como también en azulejo liso y pintado a pincel, como vemos en el frontal de altar del retablo de 1504 encomendado por Isabel de Castilla para su oratorio del Real Alcázar de Sevilla [101-3973, 101-4068 y 101-4099[35]]. Este modelo, a pesar de formar lazos, no se inspira en la tradición mudéjar, sino en los arabescos que también se incorporaron al arte italiano hacia 1500. Esto induce a pensar que el repertorio mudéjar que Niculoso conoce en Sevilla no debió resultarle tan ajeno a su propia sensibilidad como podría pensarse. Los motivos más claramente romanos son los inspirados en temas arquitectónicos, como los que reproducen techos clásicos [VII].

Estos motivos pudieron ser inspirados por los restos arqueológicos que estudiaban y dibujaban los artistas italianos aunque algunos posteriores a Niculoso también pudieron conocerlos a través de su reproducción en el *Libro IV de Arquitectura del boloñés Sebastián Serlio*, tratado editado en Venecia en 1537 y también en Amberes dos años más tarde [101-179 y 101-4009]. Este modelo es uno de los que están presentes en la escalera principal de entrada al Palacio de Bacalhôa, conjunto de azulejos sevillanos de mediados del siglo XVI, aplicados a la manera portuguesa (diagonal), [Figura 5].

Son varios los motivos que se inspiran en los casetones para techos romanos [101-3978 y 101-3975].

Es importante recordar que los revestimientos de paredes formados con este tipo de azulejos componían con piezas de forma cuadrada que medían 13 x 13 centímetros pero combinados con otros tipos de forma y aspecto diferentes. Unos eran rectangulares y tenían la mitad del tamaño de los cuadrados, es decir, 13 x 6,5 centímetros. Eran los que llamamos actualmente "guardillas", aunque en el siglo XVI recibían otra denominación, "adeferas", y servían para formar los marcos que limitaban los paneles creados con los azulejos cuadrados que formaban un zócalo. Dos de los paneles expuestos en esta sala incluyen guardillas que cumplen la función para la cual estaban fabricadas [101-176].

Otro panel de los exhibidos incluye también algunas guardillas enmarcando un motivo central diferente al anterior pero igualmente renacentista [101-181].

En los zócalos más elaborados, estas guardillas quedaban separadas de los azulejos cuadrados con un tercer tipo de azulejo de color liso, tamaño rectangular y más estrechos que las guardillas y se llamaban "verduguillos". Medían 13 por 3 centímetros y estaban vidriados de colores azul, verde, melado e incluso negro. También se usaban en Sevilla unas piezas volumétricas, casi siempre vidriadas en verde, llamadas "alizares". Servían para revestir los ángulos de las esquinas, gradas y cualquier cambio de plano de la superficie arquitectónica que, de esta forma, quedaba protegida contra los golpes.

Los techos de las basílicas y los templos romanos fueron el origen frecuente de numerosos modelos ornamentales del Renacimiento. Los azulejos de arista reflejan este fenómeno de forma muy clara. Esos motivos fueron dibujados por los arquitectos renacentistas italianos que saciaban la curiosidad que sentían por las formas de la arquitectura antigua dibujando los restos fragmentarios que aún en el siglo XV se conservaban en las ruinas de Roma y de otros lugares de Italia. Esos diseños de techos fueron replicados frecuentemente en sus edificios y también reproducidos por estos arquitectos italianos (Alberti, Vignola o Palladio) en sus tratados de arquitectura. Tales tratados se convirtieron pronto en un medio eficaz de difusión de los motivos romanos. Niculoso Pisano conocía ya este repertorio romano al llegar a Sevilla y debió suministrar los modelos a los tallistas locales que hacia 1500 fabricarían las matrices de estos azulejos, algunos de los cuales aparecieron entre los restos de producción de su obrador sevillano[36].

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
51 x 39 x 2,5 cm
101-4009

Se trata de los motivos que adornaban los registros cuadrados que dejaban los cruces de las vigas de los techos basilicales y que se adornaban interiormente con otros de formas sencillas en círculos, cuadrados, estrellas y octógonos [101-4069, 101-4070, 101-4071, 101-4121, 101-4122, y 101-4267].

Salvo algunas excepciones, la variedad de formatos que observamos en los conjuntos españoles no la encontramos en los portugueses, en los que habitualmente solo se usan los azulejos cuadrados. La razón de esta simplificación reside probablemente en la carencia de una tradición constructiva anterior que estableciera fórmulas compositivas para los zócalos, como sucedía en Sevilla gracias al el precedente que suponían los alicatados. Desde Portugal se importaban básicamente azulejos cuadrados de muy variados motivos y solo con estos se resolvían múltiples e imaginativas composiciones en pavimentos, zócalos, chapiteles e incluso bóvedas, composiciones todas ellas muy diferentes y más variadas e imaginativas a las seguidas en Sevilla, como comprobaremos más adelante.

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
51,5 x 51 x 2,5 cm
101-179

Como se ha comentado antes, uno de los grandes atractivos de los azulejos hispano-moriscos sevillanos residía en su brillante colorido y también en la enorme variedad de diseños. A pesar de que muchos de los motivos de estos azulejos de arista tienen su origen

Niculoso Pisano
Panel de azulejos

Sevilla, siglo XVI
Arista
27 x 27 x 2,8 cm
101-4069

en el mundo romano -lo que debe ser interpretado como un rasgo de modernidad en la cultura renacentista-, el hecho de considerar la "variedad" como un valor es, sin embargo, un rasgo más propio de la estética de la última Edad Media. De hecho, uno de los valores con los que el Renacimiento se presenta en la Florencia del Quattrocento es la sencillez y la homogeneidad. Recordemos que los capiteles de los claustros románicos o los alicatados de las estancias de la Alhambra participan de esta variedad pero los capiteles de los edificios de Brunelleschi o las ventanas de los palacios proyectados por Alberti eran todas iguales. Por tanto, los revestimientos cerámicos del primer Renacimiento peninsular- tanto español como portugués- representaban una curiosa mezcla de tradición y modernidad.

Esa variedad se puede apreciar visitando cualquiera de los conjuntos arquitectónicos revestidos con este tipo de azulejos, bien sea en Andalucía, bien en Portugal. Basta recordar los zócalos de la Casa de Pilatos, en Sevilla, o los del Palacio Nacional de Sintra. Esa misma sensación de riqueza de motivos ornamentales es la impresión que se persigue en esta sala del museo donde podemos contemplar multitud de paneles de motivos diferentes que suscitan efectos estéticos igualmente variados. Esta diversidad es el mejor testimonio de la riqueza figurativa de la cultura artística peninsular hacia 1500 y de su fascinante mestizaje cultural.

En los paneles expuestos sobre el muro vemos, por ejemplo, motivos que recuerdan aún los diseños islámicos [III]; otros están inspirados en techos renacentistas combinando formas perfectas como el círculo, el cuadrado o la elipse [101-4119 y 101-3983], estos dos últimos, presentes en el Palacio de Bacalhôa. Hay motivos que reproducen composiciones que eran muy frecuentes en la jardinería medieval y renacentista. Se trata de las estructuras de soporte para plantas trepadoras que debían formar muros y techos vegetales. Se llamaban en los documentos "enramadas" o "encañadas" por estar compuestas por ramas o cañas entrelazadas y atadas con cuerdas. También eran imitadas estas paredes enramadas en arquitecturas estables, casi siempre vinculadas a los jardines [101-4066].

Este motivo se usó, por ejemplo, en el revestimiento interior del pabellón de jardín que se construye en 1543 en los jardines del Alcázar del Sevilla. Lo fabricó el mismo ceramista que hizo los azulejos para la Casa de Pilatos: Diego Polido. El pabellón es conocido como el Cenador de Carlos V y por esta razón, el motivo sería conocido como "de Carlos V" cuando se vuelve a fabricar a finales del siglo XIX por las industrias cerámicas locales inspiradas en patrones históricos.

Pero las formas de los motivos son infinitas: rombos, círculos, estrellas, flores, etc. En algunas ocasiones, el motivo se representa completo en un solo azulejo [101-4113, 101-4116, 101-4095 y 101-4098]. En otras, se precisan para formarlo dos [101-4115 y 101-4118]. En muchos otros casos, la mayoría de ellos, se necesitan cuatro [101-3974, 101-4126 y 101-4128]. Ello con independencia de que en todos los casos, el diseñador del motivo incluía en los ángulos diagonales, motivos secundarios que enlazaban con los azulejos contiguos, formando un segundo motivo que, a veces, resolvía el encuentro de forma discreta [101-4098] pero en otras ocasiones creaba un segundo ornamento tan llamativo como el principal [101-4126].

La escala de los motivos de estos azulejos de arista siempre fue reducida, tal vez por lo reducido de la propia escala de los espacios que revestían. Nunca se diseñaron motivos que necesitaran dieciséis azulejos, como sucede en la azulejería portuguesa de la segunda mitad del siglo XVII.

En el interior de la vitrina, bajo este panel, hallamos un número elevado de azulejos entre los que podrían ser destacados algunos de especial significación. Un par de ellos [101-4264] reproducen un patrón muy escaso pero también muy importante, ya que es uno de los diseños ornamentales más peculiares del arte mudéjar andaluz. Se trata del zigzag que puede verse en decoraciones textiles, de madera, de yeso y, por supuesto de cerámica, como se ha comprobado en el capítulo anterior, dedicado a los azulejos de relieve. Por ejemplo, el zigzag era un esquema muy frecuente en la disposición de los ladrillos para los pavimentos y también en los azulejos que revestían los chapiteles de las torres, no solo en España, sino también en Portugal, como comprobamos en el caso de la torre del convento de San Francisco en Funchal (Madeira).

También se usó para decorar objetos tridimensionales con el procedimiento de la cuerda seca y, por supuesto, en los azulejos de arista [101-4264]. No sabemos a qué parte del zócalo pudo corresponder este motivo, pero es posible que se usara como friso inferior o como cercadura de pavimentos.

Un motivo, por el contrario, muy comúnmente usado como rodapié de los zócalos, muestra un diseño más complejo [XVII]. Se trata de un diseño muy original y característico de los azulejos sevillanos, pero con precedentes góticos italianos y también con paralelos en el arte islámico. Contemplado de forma aislada, cada azulejo parece figurar la forma de un edificio en el que se identifican puertas, ventanas, cornisas y tejados inclinados, todos ellos, elementos representados en perspectiva, lo que le otorga una volumetría bien lograda. Elementos muy similares vemos en la pintura mural italiana del siglo XV, aunque en ella no se usan para formar rodapiés, sino más bien cornisas que rematan superiormente zócalos pictóricos a los que se pretende dar volumetría y perspectiva.

Azulejo
Sevilla, 1500 - 1517
Arista
12,3 x 12,3 x 1,8 cm
XL
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Sin embargo, si observamos estos azulejos en conjunto y sin intención de interpretarlos en clave figurativa, el efecto estético que produce es el de una epigrafía escrita en caracteres cúficos islámicos. Si a este efecto estético sumamos el hecho de que las epigrafías árabes eran las que remataban frecuentemente las composiciones murales o las textiles en su parte inferior, resulta un nuevo e interesante fenómeno de mestizaje entre el arte italiano y el hispanomusulmán, entre el mundo textil y el cerámico.

Sin embargo, también en la misma vitrina podemos contemplar un azulejo que reproduce el motivo más frecuente que se usaba en el estilo gótico para terminar superiormente un edificio, un zócalo pictórico y, como se comprueba aquí, también uno de azulejos de arista. Por esta razón se denomina genéricamente "crestería" o "coronamiento" al remate superior de un zócalo [XXV]. El modelo aquí reproducido es uno de los más hermosos y elaborados, ya que otros tipos de azulejos de coronamiento se resuelven en color negro sobre fondo blanco. En este caso, por el contrario, se usan los cinco colores disponibles en los azulejos hispano-moriscos. El diseño combina el elemento arquitectónico, en negro, silueteado sobre fondo color miel, y los ornamentos vegetales en miel, verde y azul sobre fondo blanco.

Uno de los problemas que planteaban los conjuntos de azulejos de arista fabricados siguiendo los estándares de su repetitivo repertorio era su carácter anónimo, ya que igual podía ser revestida una ermita, una catedral, una casa burguesa o un palacio señorial. La forma de indicar al visitante del edificio que se trataba de una encomienda especial era introducir en el conjunto, de forma evidente, un emblema identificativo del cliente. El asunto ya estaba resuelto en los azulejos góticos, fabricados en Manises en el siglo XV, en los que las armas de nobleza del cliente, los emblemas del gremio o los de la orden religiosa o militar se repetían de forma insistente en los pavimentos. Pero la solución adoptada en los zócalos de azulejos de arista, y a veces también en los de cuerda seca, fue otra más cercana al ámbito textil, concretamente semejante a la manera en que se hacía en los tapices y alfombras hechos por encargos especiales. Todas estas piezas textiles poseían formas rectangulares y las armas de nobleza o emblemas del cliente se representaban en el campo central de la composición. Ese es el modelo que fue seguido en los azulejos hispano-moriscos con algunas excepciones. Una de esas excepciones podría ser, por ejemplo, el emblema personal del rey don Manuel en el Palacio de Sintra. Su forma de instalación original, lamentablemente, la desconocemos aunque por el número de ejemplares y por el sistema seguido en sus reinstalaciones posteriores, es posible que fuese repetitiva, como sucede en los pavimentos de Manises o en algunos tejidos usados para elaborar prendas de vestir especiales. Pero los escudos hallados en Portugal que conocemos ejecutados en cuerda seca o en arista y con heráldica son placas de mayor tamaño que, previsiblemente, estarían en el centro de composiciones ornamentales. Al primer tipo corresponde la placa del obispo don Jorge de Almeida (1503-1520) en el Museu Machado de Castro (Coimbra), y al segundo, el panel de cuatro azulejos que reproducen las armas de don Jaime I, IV duque de Braganza en el escudo real conservado en el Museu Nacional do Azulejo. A este tipo corresponde también un interesante azulejo expuesto en la vitrina [XL].

Se trata de la cuarta parte de un escudo con las armas de doña María de Castilla, segunda mujer del rey don Manuel I. Fallecida su primera esposa, Isabel de Aragón, el rey se casa con su hermana María, en Alcácer do Sal, en 30 de octubre de 1500. Ambas eran hijas de los Reyes Católicos, quienes siempre aspiraron a unificar la península ibérica integrando todos sus múltiples reinos. Dado que la reina doña María fallece el 7 de marzo de 1517, el azulejo data de un momento intermedio entre 1500 y esa última fecha, aunque se desconoce el edificio del que procede, tal vez uno de los destruidos por el terremoto de 1755.

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Arista
12,5 x 14 x 3 cm
101-4491

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Arista
13,5 x 13 x 3 cm
101-4492

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Arista
14 x 14 x 3 cm
101-4493

Algo más tardíos son los tres azulejos que reproducen armas que podrían corresponder al emperador Carlos V [101-4491, 101-4492 y 101-4493]. Dos de ellos muestran las armas de la Corona de Castilla y León y el tercero reproduce el emblema personal adoptado por el emperador: el Plus Ultra que alude a las fronteras de su imperio que se extendían más allá de las columnas de Hércules, que la mitología situaba en el estrecho de Gibraltar que Hércules provocó al separar Europa de África. Sus dominios se extendían, en efecto, por ambos continentes. No es posible datar con exactitud estos tres azulejos cuya procedencia se desconoce, pero por la fecha de su reinado, son posteriores a 1516 y anteriores a 1556.

Los primeros azulejos de arista sevillanos que reproducen las columnas y el Plus Ultra son los que Juan Polido realiza en 1543 y 1546 para rematar el zócalo del Pabellón de Carlos V en los jardines del Real Alcázar, aunque allí la versión es diferente[37]. Sin embargo, azulejos semejantes a los tres de la colección Berardo aparecen revistiendo aún los canales que conducen el agua hasta el estanque de Mercurio en los mismos jardines del Alcázar, azulejos que tal vez fueron fabricados por ellos mismos en la fecha indicada o por Roque Hernández en 1573, cuando suministró al edificio los demás azulejos de arista que aún hoy revisten los pavimentos en torno al mencionado estanque[38].

La inmensa mayoría de los azulejos de arista responden a diseños repetitivos y ornamentales. El caso de los heráldicos es una excepción al ser piezas de encargos especiales pero no son las únicas. Otra excepción la constituye un azulejo muy original en exposición en el museo, que representa un león [XLII]. Es una pieza sumamente especial, tanto por su técnica como por su iconografía. En el primer aspecto, se trata de un azulejo de arista pero las líneas de relieve, antes de ser aplicados los vidriados, han sido repasadas a pincel con negro de manganeso, tal vez para reforzar el diseño del motivo, completando y acentuando las aristas de relieve.

Azulejo
Sevilla, principio del siglo XVI
Arista y cuerda seca
12,8 x 12,5 x 1,8 cm
XLII
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Contra la costumbre, el animal no aparece en posición rampante, como suele ser habitual en el mundo heráldico y como se veía en el azulejo antes comentado, sino caminando y mirando al espectador. Se conocen tres ejemplares de este tipo, ejecutados dos de ellos en cuerda seca. Uno está colocado en la fachada de la Casa de Murillo (Sevilla) y el otro, forma parte de la colección del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid). Un tercer ejemplar, éste fabricado en arista, se exhibe en el Museo Nacional do Azulejo (Inv. 1322). Es muy probable que todos ellos formaran parte de conjuntos de cuatro azulejos en los que serían representados los símbolos de los cuatro evangelistas. El león, como es sabido, corresponde a San Marcos y los otros tres estarían representados por un ángel (San Mateo), un águila (San Juan) y un toro (San Lucas). De hecho, se conserva uno de cuerda seca que representa este último animal en el citado Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

Es muy posible que, frente a lo que hasta ahora se pensaba, los motivos renacentistas que vemos frecuentemente en los azulejos de arista no

fuesen una novedad llegada a Sevilla en un momento avanzado del siglo XVI. Por el contrario, hay suficientes evidencias materiales como para pensar que fue Niculoso Francisco Pisano quien los introdujo en los azulejos de arista hechos en Sevilla. Así quedó en evidencia cuando se hallaron restos de producción de sus hornos entre los que había azulejos de arista aún sin vidriar que mostraban estos motivos inspirados en el arte italiano y así se deduce de algunos conjuntos asociados a obras firmadas por él. Dos de esos motivos hallados entre sus restos de producción tienen representación en la exposición del museo. Uno de ellos es una estrella de ocho puntas, formada por hojas de siluetas lobuladas [XXIV][39].

El otro azulejo es mucho más revelador del nuevo arte que pretende recordar al mundo romano, ya que en el centro del azulejo aparece una máscara de orejas y barbas fitomorfas idénticas a las que Niculoso pinta con pincel en sus retablos. La máscara de aspecto faunesco se rodea con una moldura de ovas y flechas y con motivos vegetales enlazados [101-3939]. Es muy probable, por tanto, que estos dos azulejos procedan del taller de Niculoso o de alguno posterior que pudiera haber usados las matrices creadas por él mismo.

¿Niculoso Pisano?
Azulejo

Sevilla, principio del siglo XVI
Arista
12,3 x 12 x 2 cm

XXIV
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

¿Niculoso Pisano?
Azulejo

Sevilla, principio del siglo XVI
Arista
13,5 x 13,2 x 2,5 cm

101-3939

¿Niculoso Pisano?
Panel de azulejos

Sevilla, siglo XVI
Arista
53,5 x 53,5 x 2 cm

101-4

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
24,5 x 24 x 3 cm
101-4117

¿Niculoso Pisano?
Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
27 x 27 x 2,5 cm
101-3985

¿Niculoso Pisano?
Panel de azulejos
Sevilla, primera mitad del siglo XVI
Arista
26,8 x 26,8 x 2,5 cm
101-4096

¿Niculoso Pisano?
Panel de azulejos
Sevilla, primera mitad del siglo XVI
Arista
27 x 27 x 2,5 cm
101-3973

¿Niculoso Pisano?
Panel de azulejos
Sevilla, primera mitad del siglo XVI
Arista
26,2 x 39,2 x 2,5 cm
101-4068

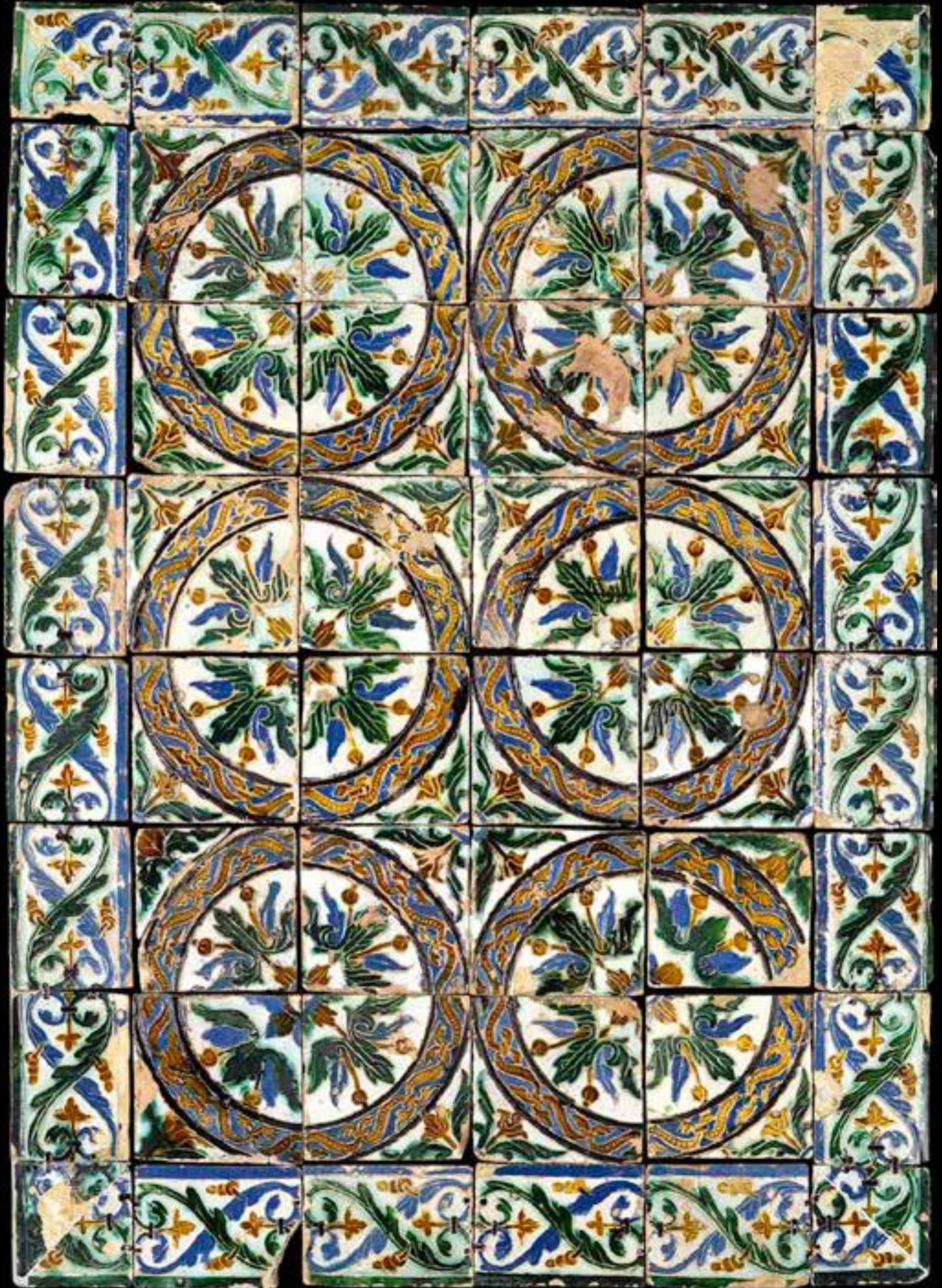
¿Niculoso Pisano?
Panel de azulejos
Sevilla, primera mitad del siglo XVI
Arista
25 x 50 x 2 cm
101-4099

Panel de azulejos
Sevilla, primera mitad del siglo XVI
Arista
27 x 27 x 2,8 cm
VII
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Niculoso Pisano
Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
27 x 27 x 2,5 cm
101-3978

Panel de azulejos y guardillas ▶
Sevilla, siglo XVI
Arista
101 x 74,5 x 2 cm
101-181

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
25 x 25 x 2 cm
101-3975

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
27 x 26,5 x 2,8 cm
101-4070

¿Niculoso Pisano?
Panel de azulejos
y **guardillas**

Sevilla, siglo XVI
Arista
153 x 236 x 2 cm
101-176

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
27 x 27 x 2,5 cm
101-4071

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
25 x 25 x 2 cm
101-4121

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
26,5 x 26,5 x 2,5 cm
101-4122

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
26 x 26,2 x 2,6 cm
101-4267

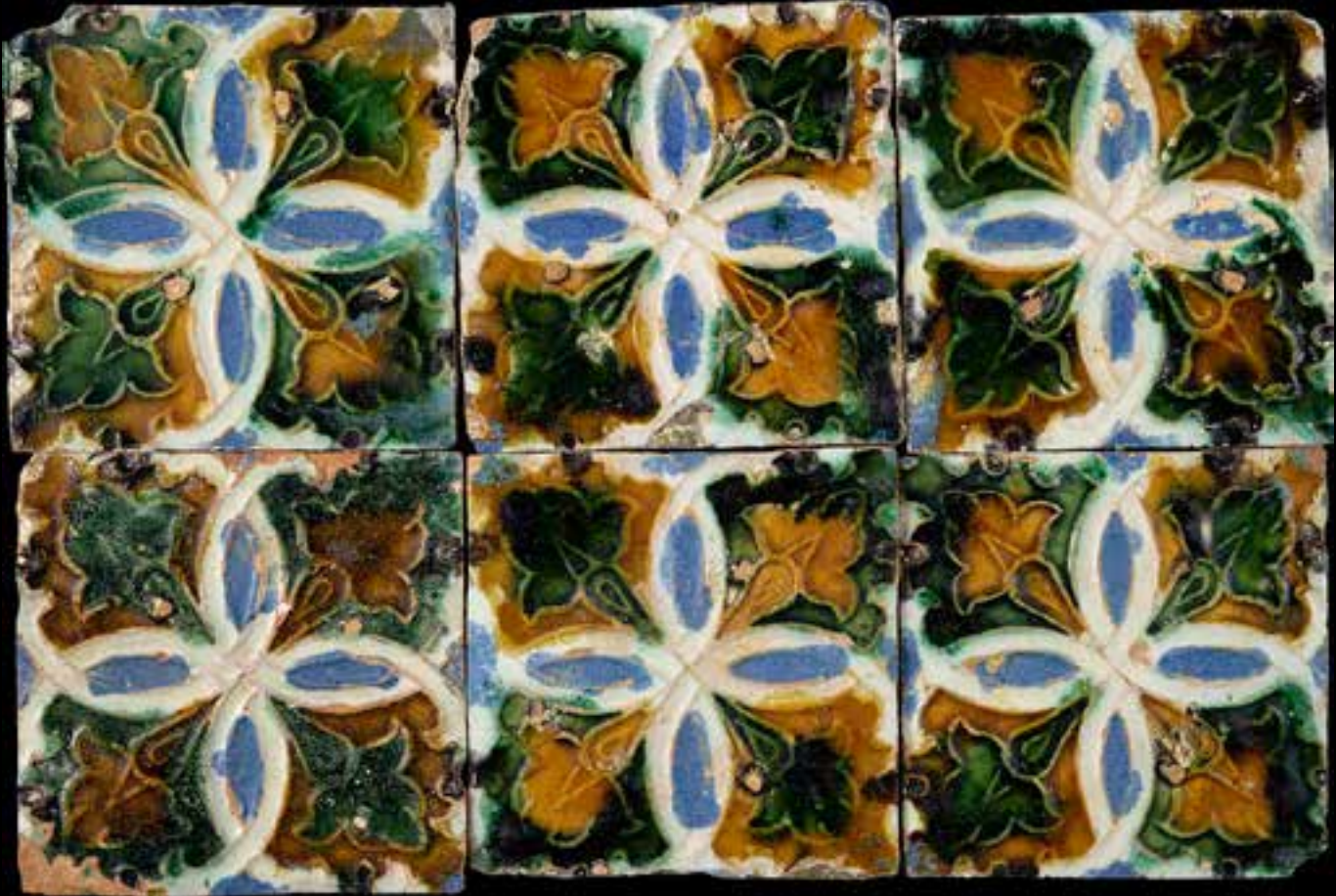
Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
27 x 27 x 2,5 cm
III
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
24,5 x 49,5 x 2,2 cm
101-4119

Panel de azulejos

Sevilla, siglo XVI
Arista
25,5 x 38,3 x 2 cm
101-3983

Panel de azulejos

Sevilla, siglo XVI
Arista
29,5 x 60,3 x 2,4 cm
101-4066

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
25,3 x 38 x 2,3 cm
101-4113

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
26,3 x 26,3 x 2 cm
101-4116

¿Niculoso Pisano?
Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
26,5 x 39,5 x 2,8 cm
101-4098

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
24,5 x 25 x 2,6 cm
101-4095

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
25,2 x 37,8 x 2 cm
101-4115

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
26 x 26,5 x 2,2 cm
101-4118

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
24 x 24 x 2,3 cm
101-3974

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
25 x 50 x 2 cm
101-4126

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
27 x 54 x 2,5 cm
101-4128

Azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
12,7 x 25,5 x 3 cm
101-4264

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Arista
13,5 x 13,5 x 2,3 cm
XXV
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVI
Arista
13,5 x 54 x 2,8 cm
XVII
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Un material y dos tradiciones

Los azulejos son un tipo de revestimiento arquitectónico que, en ocasiones especiales, adquieren una vida propia desvinculada del edificio para el que fueron creados. Su resistencia material y su autonomía estética les permiten gozar de una segunda vida. Esto sucede cuando son eliminados de su primera ubicación e instalados de nuevo en un espacio diferente. También acontece lo mismo cuando ingresan en el ámbito del coleccionismo. Por esa razón se conocen hoy muchas colecciones de azulejos mientras que, por el contrario, son muy escasas aquellas formadas con otros tipos de revestimiento de aplicación continua como los estucos o las pinturas murales. No obstante, el visitante de una exposición de azulejos está obligado a contemplarlos de forma independiente del edificio que originalmente revistieron, por lo que con gran facilidad puede perder la visión de conjunto que ofrecían originalmente y el efecto estético que producían integrados en la arquitectura. Por esta razón y con el objetivo de ayudar al visitante del museo a recordar algunas peculiaridades del azulejo hispano-morisco, se ha tomado la decisión de realizar algunas reconstrucciones con fines puramente didácticos, como han sido el pavimento y el techo de esta misma sala o los zócalos del siglo XVI instalados con dos criterios diferentes.

Y esta decisión se ha tomado especialmente porque en el ámbito portugués se adoptaron fórmulas muy originales al componer los revestimientos de este tipo de azulejos. Aunque los importados desde Sevilla eran en su inmensa mayoría los mismos modelos que allí se fabricaban, la forma de combinarlos en los edificios fue en Portugal totalmente diferente a la seguida en Andalucía. Por esta razón se ha estimado de interés presentar dos modelos que responden a las formas diferentes en que los zócalos eran compuestos en España y en Portugal respectivamente. Es preciso advertir que se han usado azulejos rectangulares, de techo, al carecer del número necesario de los azulejos murales cuadrados. Con el fin de respetar la integridad física de las piezas utilizadas en estas reconstrucciones hipotéticas, los azulejos usados no han sido cortados como se hacía en origen y, por tanto, el visitante puede percibir ciertas diferencias de matices que eran inevitables entre esta reconstrucción y los conjuntos originales.

El principio más evidente es que en Sevilla, el zócalo muestra una estructura rígida y preconcebida, aquilatada por una larga tradición. Siempre se compone de unos elementos continuos que unifican todo el revestimiento y otros que le dan variedad. Los elementos continuos son paralelos al pavimento y limitan el zócalo en su parte inferior: el rodapié, también denominado basamento, y en su parte superior, que llamamos indistintamente remate, crestería o coronamiento. A veces sobre el rodapié o bajo el remate discurre un friso también ininterrumpido. La disposición de estos dos o tres elementos es continua a lo largo de todo el zócalo y el motivo ornamental que forma cada uno de ellos es siempre el mismo, aunque son diferentes entre los tres elementos [Figura 6].

En la franja intermedia comprendida entre estos elementos paralelos al pavimento se forman grandes registros, siempre cuadrados o rectangulares, en sentido vertical u horizontal, que acostumbran a mostrar motivos diferentes entre sí y constituyen el elemento que otorga variedad ornamental al conjunto. Se les denomina "paños", adoptando, por tanto, un término del ámbito textil, muy probablemente porque el aspecto que ofrecen se asemeja mucho a un conjunto de tapetes o paños que también era costumbre colgar de las paredes. Cuando los azulejos se hacen para espacios privados nobiliarios, en el centro de cada paño se acostumbraba a colocar las armas heráldicas de la familia.

En la composición de estos zócalos intervienen azulejos de diferentes formas. Los que forman los frisos y los fondos de los registros son siempre cuadrados y forman patrones ornamentales con un solo azulejo o con cuatro. Los que forman los límites de estos registros son, por el contrario, de forma rectangular y muestran un desarrollo lineal, ya que forman molduras continuas. Estos otros azulejos se denominan, como se ha mencionado más arriba, guardillas. Como separadores entre los elementos principales (basamento, friso, panel y remate) se usaban piezas más finas y monocolores llamadas verduguillos.

Solo un zócalo en Portugal responde a este modelo que podemos denominar sevillano: los de la sala capitular del convento de Nuestra Señora de la Concepción en Beja. El resto de los numerosos conjuntos portugueses responde a modelos de aplicación muy diferentes y variados. La razón de esta excepción tal vez resida en que el conjunto de Beja, muy cercano a la frontera con el reino de Sevilla y obra de encargo real, pudo estar ejecutada por mano de obra traída, como los propios azulejos, desde la ciudad andaluza. No debe olvidarse que los azulejos los fabricaban los ceramistas, pero los colocaban los albañiles y que las tradiciones constructivas de los distintos reinos peninsulares son muy variadas.

Considerando que en Portugal las únicas muestras de alicatados que se han conservado son pavimentos y que tal vez no llegaran a formarse zócalos con ese material en edificios portugueses, es muy posible que al llegar a este antiguo reino los azulejos sevillanos fuese preciso crear *ex novo* una forma concreta de composición. Si a esta

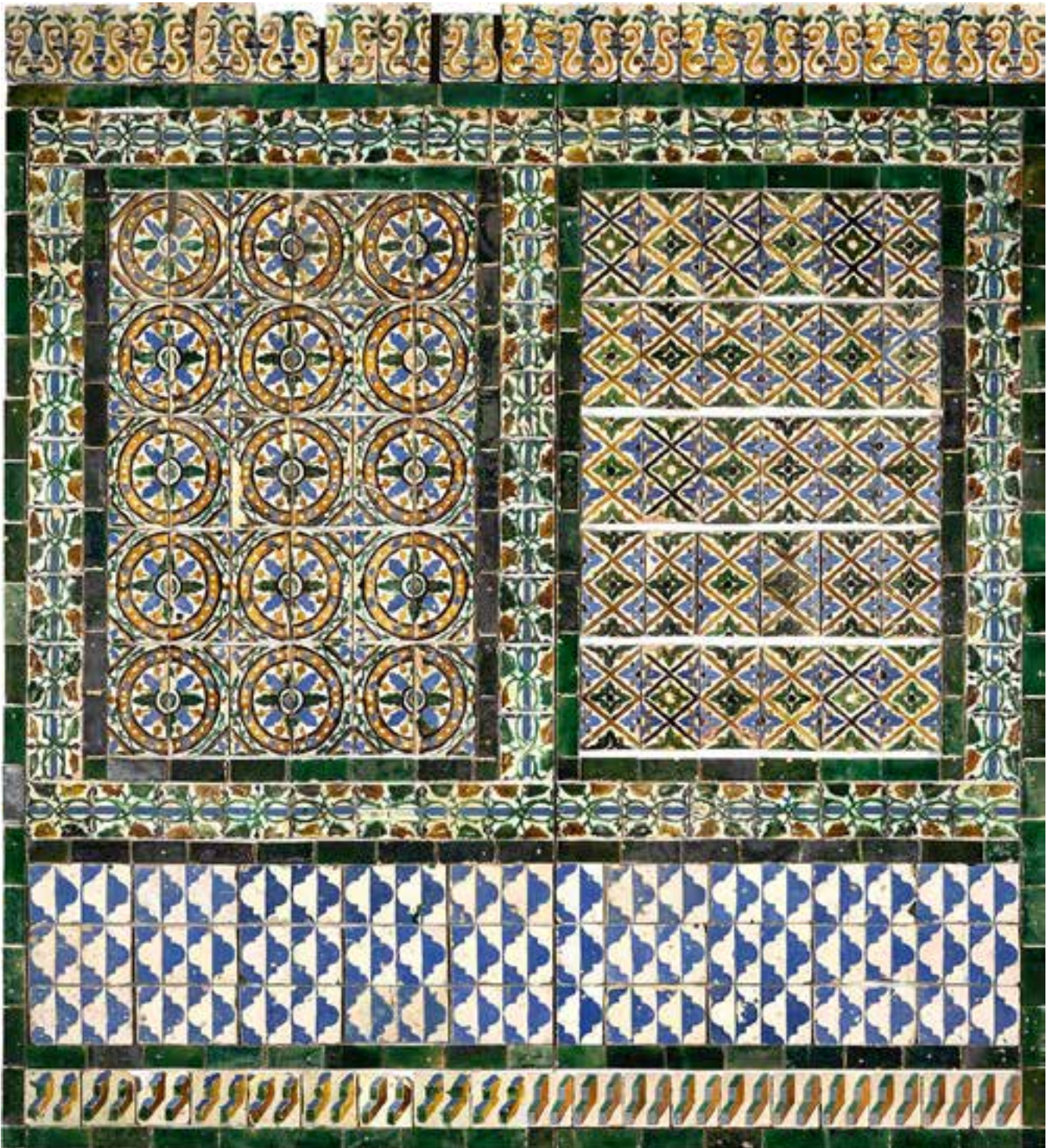



Figura 6
Reconstrucción de un zócalo de azulejos de arista a la manera sevillana, siglo XVI

249 x 231 x 2,5 cm

101-6, 101-7, 101-542, 101-556, 101-558, 101-559, 101-566, 101-3920, 101-4282, 101-4514 y 101-4518

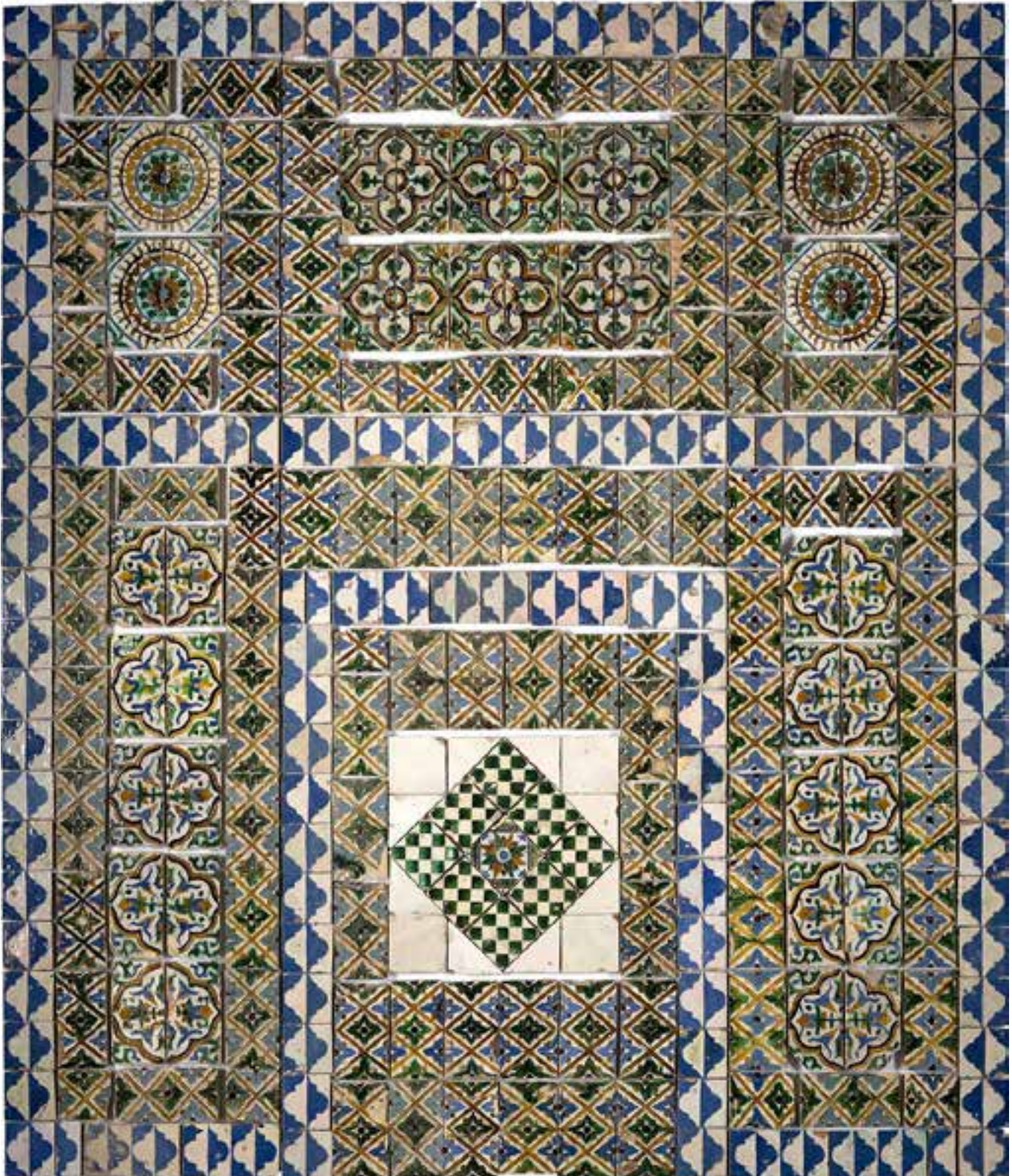



Figura 7
Reconstrucción de un zócalo de azulejos de arista a la manera portuguesa, siglo XVI

276 x 236 x 2,5 cm

101-357, 101-532, 101-556, 101-557, 101-561, 101-566, 101-2000, 101-2006, 101-3863 y 101-4000

ausencia de tradición unimos el hecho de que el material que masivamente se solicitaba desde Portugal eran apenas azulejos cuadrados y no tanto las guardillas y los verduguillos que ayudaban a poner límites a las diferentes partes convencionales del zócalo sevillano, resulta lógico que el resultado final del revestimiento fuese muy diferente al que observamos en monumentos andaluces.

A esto es preciso sumar una consecuencia positiva. Al ser resueltos los zócalos sin la limitación que impone una estructura rígida, convencional y, por tanto, repetitiva, el zócalo podría alcanzar la altura que en cada caso permitiera la capacidad económica de quien encomendaba la obra o la fantasía de quien la componía [Figura 7]. Solo así se explica que en algunos conjuntos portugueses, a diferencia de los españoles, los azulejos alcanzaran la altura de los techos e incluso en algunos casos, invadieran las bóvedas, logrando revestimientos integrales que nunca se hicieron en España. Esta concepción extensiva del revestimiento azulejero quedaría en Portugal como un hábito constructivo propio que se mantendría en los siglos XVII y XVIII, cuando la producción de azulejos era ya plenamente nacional. Los casos más tempranos de este modelo de aplicación los vemos en Coimbra, en conjuntos como la catedral o la iglesia del convento de Santa Clara-a-Velha.

Resulta interesante constatar que un fenómeno muy semejante al caso portugués se produjo al mismo tiempo en Génova y sus alrededores, a donde llegaron grandes cantidades de azulejos sevillanos que eran instalados, como en Portugal, con criterios muy diferentes a los seguidos en Andalucía[40].

Esta carencia de una tradición anterior favoreció la imaginación de los constructores estimulando su creatividad y logrando soluciones formales y nuevos e imprevistos efectos estéticos de enorme atractivo. Algunas de estas composiciones están, como las sevillanas, muy cerca de los diseños textiles con esquemas ortogonales, diagonales o radiales. En otras ocasiones, se adaptan con gran flexibilidad a las formas de la arquitectura y adoptan frecuentemente el propio lenguaje arquitectónico, reproduciendo puertas, ventanas, arcos conopiales o de medio punto, rosetones circulares, etc.

El caso del revestimiento portugués aquí reproducido está inspirado en uno de los conjuntos más atractivos: la iglesia de São Paulo de Frades, cerca de Coimbra.

A esta misma manera portuguesa responde la composición de algún panel de los exhibidos en el museo [101-177].

Panel de azulejos y guardillas
Sevilla, siglo XVI
Arista
131 x 131 x 2 cm
101-177

Techos cerámicos

Los azulejos de arista son el género que alcanzó mayor protagonismo en la arquitectura, ya que invadió las superficies de los tres planos que componen un espacio: suelos, paredes y techos. Este último original uso de los azulejos en los techos y las bóvedas, salvo alguna excepción de azulejos especiales de Manises hechos para una cúpula toledana, no parece haber tenido paralelos en los demás centros de producción cerámica de España. Unos azulejos por tabla que constituyen una excepción fueron algunos que fueron producidos en Valladolid[41].

Con independencia de las grandes estructuras de carpintería mudéjares formadas con complicadas lacerías, los constructores andaluces acostumbraban a formar también forjados más sencillos, hechos con vigas de madera, colocadas a veces horizontalmente y en otras ocasiones en la posición inclinada de los propios tejados. El espacio comprendido entre las vigas se cubría habitualmente con dos materiales: tablas de madera o ladrillos de terracota. Estos ladrillos cumplían la misma función que las tablas y por esa razón eran denominados “ladrillos por tabla”. Tales ladrillos se dejaban habitualmente en el color de la propia terracota pero en ocasiones se pintaban con pigmentos naturales. A partir del inicio del siglo XVI empiezan a usarse ladrillos por tabla vidriados por su cara visible. Podían ser lisos, decorados a cuerda seca o, más frecuentemente, con arista. Por esta razón son llamados en Sevilla “azulejos por tabla” [Figura 8].

Ignoramos con exactitud el momento en que comienza a ser producida esta modalidad vidriada, pero al no conocerse ejemplares decorados con motivos de origen islámico, suponemos que su aparición coincide con el momento en que el repertorio de los azulejos de arista es renovado y ello se ha podido documentar en los primeros años del siglo XVI, coincidiendo en el tiempo con las primeras obras de Niculoso Francisco Pisano. Es preciso hacer constar que entre los materiales que aparecieron como deshechos de producción en el solar excavado de su taller había algunos azulejos por tabla decorados con motivos que se pueden ver en esta colección[42].

Figura 8
Techo de vigas y azulejos por tabla, primera mitad del siglo XVI
Claustro de la Celda del Prior, Cartuja de las Cuevas, Sevilla
© joserpizarro/Shutterstock.com

Aunque el uso de ladrillos de terracota para los techos es una tradición documentada desde tiempos romanos y, sobre todo, visigóticos, nunca estaban vidriados en esos periodos de la Antigüedad ni tampoco durante los tiempos medievales de dominación islámica. Pero resulta interesante hacer constar que se conocen algunos ladrillos vidriados para techos en la Toscana, durante el siglo XV. Un par de ejemplares de éstos puede verse en el Museo Boijmans van Beuningen de Róterdam, lo que permite pensar en la posibilidad de que fuese el propio Niculoso quien, procediendo de Italia, concibiera la posibilidad de vidriar los ladrillos de terracota de tradición andaluza y comenzara a decorarlos con los cinco colores habituales de los azulejos hispano-moriscos, pero con los mismos diseños renacentistas que hizo para los azulejos de paredes y pavimentos. También algunos escasísimos ejemplares se han localizado pintados a la manera italiana, lo que podría ser un argumento para confirmar esta misma hipótesis[43].

Llama la atención el hecho de que en Portugal, país donde los azulejos hispano-moriscos son tan abundantes en paredes y pavimentos, sean tan escasos, sin embargo, los azulejos por tabla para techos de vigas usados en los edificios. Tal vez la carencia de esta tradición constructiva medieval impidió que este tipo de azulejos sevillanos fueran más solicitados desde Portugal. La Colección Berardo, no obstante, posee una completísima colección de estos azulejos, una parte de la cual se expone en esta sala. Además de los numerosos modelos exhibidos sobre los muros y, por tanto, fuera de su contexto original, ha sido reconstruido hipotéticamente un techo para que el visitante pueda experimentar el efecto estético que producen estos conjuntos de los que aún quedan algunos ejemplos antiguos en Sevilla y en la comarca cercana a la ciudad.

El techo reconstruido en la sala ha sido formado con seis motivos diferentes, de tipo ornamental y sin aparente sentido simbólico, como lo son también algunos de los que se exponen en el primer panel dedicado a este género [101-4026 y 101-4077].

Pero, como se ha visto al inicio de este capítulo a propósito de los azulejos por tabla, dorados, muchas de estas piezas para techos eran portadoras de valores emblemáticos que serían para los individuos del siglo XVI mucho más fáciles de interpretar que para nosotros en el siglo XXI. No ha desaparecido la cultura simbólica desde entonces hasta la actualidad, pero sí han cambiado los símbolos y sus contenidos. Por esta razón, tal vez convenga recordar algunos de los significados no evidentes que poseían.

En principio, en la cultura europea anterior al mundo contemporáneo, los techos de espacios habitables, especialmente en los edificios de carácter religioso, se asociaban mentalmente con el cielo y esto sucedía no sólo con los techos abovedados, sino también con los techos planos. Por esta razón es lógico que, al igual que se hacía en las bóvedas góticas pintadas, también los azulejos fueran decorados con formas estelares. Ya hemos mencionado y reproducido en párrafos anteriores azulejos cuadrados de relieve con estrellas de color melado sobre fondo azul, como los que revestían las bóvedas de la iglesia del convento de Santa Clara-a-Velha de Coimbra. En este caso vemos que también se usaron los mismos motivos y colores para los azulejos por tabla, colocados entre las vigas [101-4041].

Azulejos por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29,5 x 37 x 3 cm
101-4041

Otros azulejos de este mismo panel representan motivos circulares rodeados de rayos flameantes, que en la simbología cristiana se asocian al aura mística de los santos y a la divinidad y por ello se usaba para rodear la imagen de la Virgen María, las iniciales de Cristo JHS o la forma circular de la eucaristía. Son varios los azulejos por tabla exhibidos que muestran diferentes variaciones de estos resplandores [101-4025, 101-4056 y 101-4251].

También hallamos en la Colección Berardo ejemplares de ladrillos por tabla decorados con los cinco colores mudéjares que debieron ser realizados para formar techos en edificios vinculados a la figura de Santiago el Mayor, como los mencionados más arriba. A este apóstol de tan gran significación para España, le fueron dedicadas numerosas iglesias parroquiales e incluso la Orden de Caballería

cristiana que reconquistó a los musulmanes gran parte de Portugal y de España. Azulejos que muestran el atributo más habitual de este personaje, la venera, se exhiben en la Colección Berardo en tres versiones diferentes [101-4051, 101-4043 y 101-4075].

También algunas órdenes religiosas como la de San Agustín o la de los monjes Trinitarios encargaron azulejos especiales para sus edificios. De esta última dispone la colección de un ejemplar en el que se identifica la cruz emblemática de esta orden que se dedicó a rescatar cautivos cristianos en manos de musulmanes [101-4023].

Azulejos por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
28 x 25,7 x 3 cm
101-4023

Algunos azulejos por tabla han sido vinculados en ocasiones con apellidos concretos, aunque también podrían ser alusivos a títulos nobiliarios fonéticamente coincidentes con dichos apellidos. Un caso posible es el de Torres, al que tal vez se refieran los azulejos en que aparece una construcción turriforme, de planta ochavada en la que se apoya una escalera que permitiría el asalto militar a la misma a pesar de estar su puerta clausurada. La conexión con un ataque militar a que alude la escalera hace pensar en la posibilidad de que no se refiera a un simple apellido genérico, sino más bien a algún título de la nobleza militar de los numerosos que incluyen esta palabra [101-4257].

Azulejos por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
28,5 x 23,2 x 2,5 cm
101-4257

Menos dudas de interpretación ofrecen los azulejos por tabla decorados con una flor de lis, elemento tan frecuente en la heráldica europea [101-4250]. Pero también, como sucedía en los azulejos góticos de Manises, es frecuente que se decoren los azulejos por tabla con emblemas que transmiten consejos o advertencias, a veces, difíciles de interpretar para individuos del siglo XXI. Un caso interesante lo ofrecen los azulejos por tabla que algunos coleccionistas contemporáneos han interpretado como alusivo al apellido García, por asociarlo con la garza, ave que aparece en su centro. Sospecho que la realidad es bien diferente. Si observamos con detenimiento estos azulejos, el ave zancuda se sostiene sobre una sola pata, postura que muchas de estas aves lagunarias adoptan para dormir. Se comprueba asimismo que la pata plegada agarra una piedra y que el pico sujeta una filacteria en que se lee la palabra latina *vigilantibus*, es decir "el que vigila" [XVI y 101-4248]. Si el ave encargada por el grupo de vigilar el sueño de las demás se durmiera, la pieza sujeta por la pata caería al agua y provocaría un ruido que la haría despertar y continuar con su vigilia. Se trata, por tanto, de un emblema que alude a la actitud vigilante que todo buen creyente cristiano debe adoptar para reaccionar rápidamente ante las tentaciones del demonio que le amenazan a cada instante, incluso durante el sueño. Esta imagen cuyo significado conocerían muchos individuos en el siglo XVI, fue una de las que el jurista Andrea Alciato incluyó en su libro titulado *Emblemata*, publicado en Augsburgo en 1531, obra muy conocida entre los artistas del Renacimiento.

A pesar de la preferencia de los motivos figurativos sobre los geométricos que impone la llegada del Renacimiento desde inicios del siglo XVI, los esquemas ornamentales de formas regulares siguieron teniendo su lugar en el repertorio de los azulejos de arista, tanto en las olambrillas de pavimento, como en los azulejos cuadrados para zócalos o en los rectangulares usados en los techos. Para esta última aplicación fueron concebidas algunas formas especialmente atractivas por su sencillez y su regularidad. La mayor parte de estos esquemas se ejecutaron en blanco y en azul, dispuestos de forma alternada para crear contraste. Tal vez el motivo de más evidente origen mudéjar sea el zigzag [101-4082]. Una versión parecida es el de las ondas, pero con relación más evidente con la heráldica, por significar frecuentemente el vínculo de una ciudad o una familia con la actividad marítima [101-4256].

Los dos motivos anteriores son extraordinariamente escasos en las colecciones conocidas y por ello poseen un valor de rareza muy especial si lo comparamos con el más frecuente de los motivos geométricos blancos y azules

en este género de azulejos para techos [101-4021]. Este atractivo motivo debe probablemente su frecuencia a su sencillez y a su belleza y fue usado no solo en los techos de azulejos por tabla, sino también para formar frisos bajos e incluso paneles principales en los zócalos más elaborados. El ejemplo más notable conservado de este último uso lo encontramos en el convento de Santa Inés, en Sevilla.

Lo que, sin embargo, constituye una novedad es el conjunto de azulejos por tabla, decorados con este motivo en los que el azul es sustituido por el verde. No sabemos de qué edificio pudieran proceder estos azulejos, aunque debió ser de alguno destruido hacia 1900 ya que en esa fecha, un gran coleccionista y mecenas de Sevilla, Miguel Sánchez-Dalp, marqués de Aracena, poseía un elevado número de ejemplares que más tarde han debido dispersarse . Solo conocemos, además de los aquí exhibidos, un par de ejemplares más en una colección privada de Sevilla. [XLVIII].

Con independencia de los contenidos simbólicos que en ocasiones poseen los azulejos por tabla, como ha sido comentado líneas atrás, este tipo de elemento cerámico, creado para complementar los techos de vigas, planteaba a su creador otro tipo de cuestiones más relacionadas con la forma que con el contenido. Es evidente que la relación de estos azulejos con los elementos de madera del techo afecta a su estructura, a sus dimensiones y también al desarrollo formal de los motivos que los decoran.

Es condición necesaria que estos azulejos tengan un grosor considerable, ya que frecuentemente deben soportar el peso y las presiones de los materiales de relleno que suelen colocarse sobre ellos, la llamada “alcatifa”, y también a veces los pavimentos de la planta superior cuando esta existe. El azulejo por tabla posee un reverso sin decorar, puesto que no es visible y un anverso que queda a la vista casi completo, ya que la parte final de los lados menores es la destinada a ser apoyada sobre las vigas [101-4017]. A veces entre la parte decorada con motivos ornamentales y las franjas de apoyo sin decorar se incluía una ornamentada apenas con un motivo geométrico. Esta estrecha banda intermedia es la que evita que las partes sin vidriar queden a la vista cuando las distancias entre las vigas no son homogéneas [101-4035]. En ocasiones, esta banda era doble [101-4039].

Al medir la enorme cantidad de azulejos por tabla que contiene la Colección Berardo se comprueba que los tamaños son muy variados, ya que el mayor tiene 30,5 cm y el menor, 24 cm. Esto hace pensar que este tipo de azulejos eran fabricados, probablemente, por encargo y que el constructor indicaría al fabricante las medidas adecuadas en cada caso. Es evidente que el número de vigas que formaban un forjado de este tipo estaba en relación con las dimensiones de la sala que debía ser cubierta y estas últimas estaban determinadas por varios factores como la escala de la edificación o incluso, el espacio realmente disponible, es decir, circunstancias muy variables que difícilmente podían ser previstas por el fabricante de azulejos. Lo más probable es que el constructor solicitara al ceramista la fabricación de los azulejos indicándole las medidas, el número de piezas e incluso los motivos. Es posible que estos últimos fueran elegidos en un libro de modelos a disposición de los clientes.

Además de las medidas, la elección de los motivos también tenía ciertos condicionamientos o, al menos, debía ser hecha considerando la estructura compositiva del propio techo, ya que no todos los forjados eran iguales. Dos eran los modelos más frecuentes: uno de ellos estaba formado simplemente por vigas paralelas, lo que obligaba a colocar filas de azulejos tan largas como las propias vigas y motivos de desarrollo unidireccional. Este es el esquema seguido en la reconstrucción que se aquí se reproduce.

Detalle de la banda de apoyo de azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
101-4017

Detalle de la banda de apoyo de azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
101-4035

Detalle de la banda de apoyo de azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
101-4039

El otro esquema es algo más complejo ya que incluye entre dos vigas maestras, llamadas "jácenas", cortas viguetas atravesadas, llamadas "jaldetas", entre las cuales se colocaban los azulejos. En este segundo modelo los azulejos se apoyaban en las propias "jaldetas" que a su vez se apoyaban en las "jácenas".

El número de modelos ornamentales que se conocen de este tipo de azulejos alcanza más del centenar y, desde el punto de vista compositivo, pueden ser divididos en dos grupos: los modelos de desarrollo lineal que completan el motivo con un azulejo y aquellos que forman registros independientes y lo componen con dos. En el techo reconstruido en el museo [Figura 9], solo uno de los seis motivos que se incluyen, es del primer tipo, siendo los otros cinco del segundo. Ambos guardan una cierta relación con el diseño de los propios techos.

A pesar de esta diferencia entre modelos que se forman con uno y modelos que se completan con dos azulejos, formando casetones, el fabricante deja siempre la posibilidad de que estos últimos pudieran también ser colocados de forma continua incluyendo en las esquinas del casetón motivos que pueden completarse con las piezas contiguas.

Son frecuentes los esquemas circulares, formados con coronas de laurel o tondos con auras radiantes [101-4247, 101-541, 101-4035 y 101-4060]. También son recurrentes los que incluyen en los ángulos medios casetones cuadrados girados 45 grados [101-4042, 101-4038]. Algunos de estos registros incluyen un halo de rayos rectos y flameados que aluden claramente a un motivo religioso de origen medieval. Los más clásicos muestran registros octogonales [101-4087, 101-4076, 101-4253, 101-4028].

Algunos de los motivos de los azulejos por tabla no son exclusivos de este género de piezas, sino que son esquemas compartidos con los azulejos cuadrados para revestimientos parietales [101-4024, 101-4058, 101-4047 y 101-4061]. El último citado es el llamado de Carlos V que en los zócalos se formaba con cuatro azulejos cuadrados y en los azulejos por tabla se completa con dos. Fue un patrón de gran éxito que tiene su origen en el mundo textil y se inspira en estructuras de jardín y no tanto en el repertorio arquitectónico.

Pero lo más frecuente en los azulejos de desarrollo unidireccional es que se adapten al formato rectangular de estas piezas, desarrollando cada azulejo un motivo principal y disponiendo a ambos lados otros motivos secundarios que sirven de enlace con los contiguos [101-4249, 101-4053, 101-4259, 101-4039 y 101-4031]. Los dos últimos citados son patrones que fueron hallados entre los materiales de desecho del horno de Niculoso.

Figura 9
Detalle de la reconstrucción de un techo con azulejos por tabla
Siglo XVI
101-343, 101-344, 101-347, 101-355, 101-356 y 101-358

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29 x 28 x 3,5 cm
101-4026

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29 x 26,5 x 3 cm
101-4077

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
30 x 25,8 x 3 cm
101-4025

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
26,5 x 26 x 3 cm
101-4056

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
30 x 25,5 x 2,7 cm
101-4251

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29 x 26 x 2,7 cm
101-4051

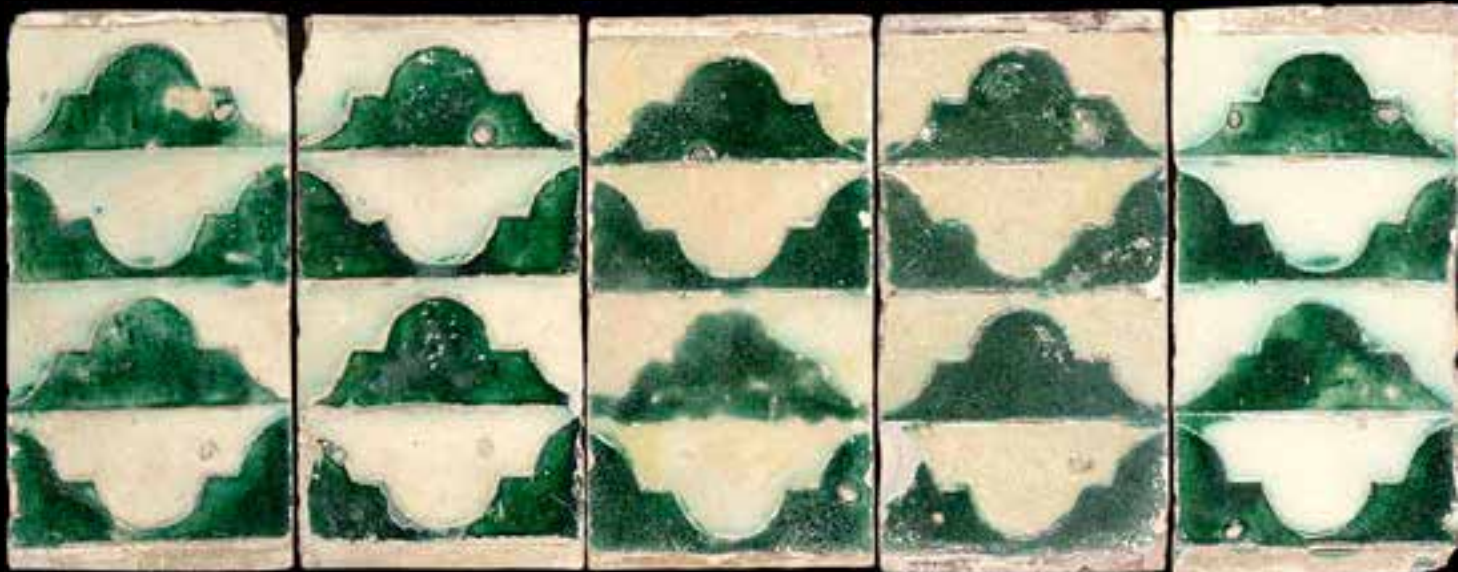
Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
30 x 38 x 2,7 cm
101-4250

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
23,5 x 25,5 x 3,8 cm
101-4043

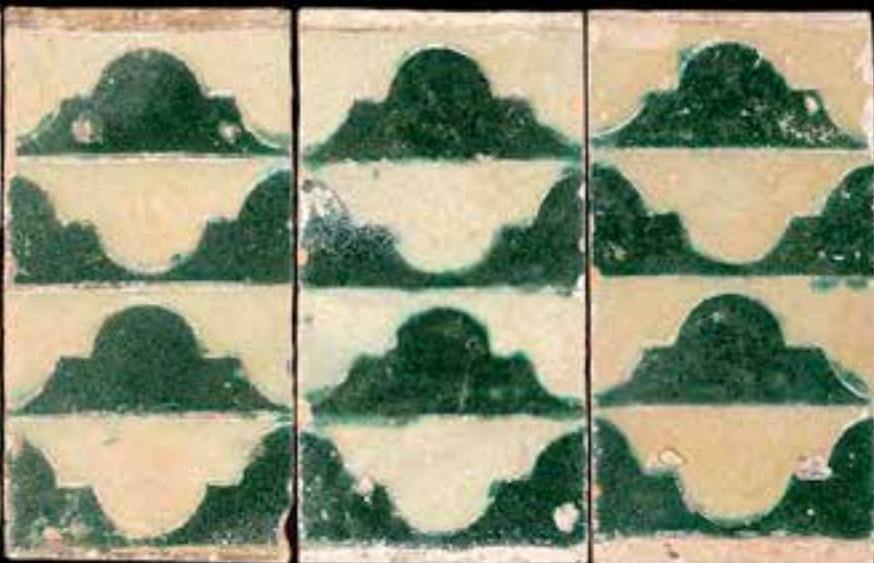
Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
28,5 x 26,5 x 3 cm
101-4075

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29,5 x 27 x 4 cm
101-4248

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
25,8 x 13,5 x 2,5 cm
XVI
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
25 x 209 x 2,6 cm
XLVIII
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
28 x 24 x 3 cm
101-4256

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29 x 13 x 3,5 cm
101-4082

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29 x 25,5 x 3,2 cm
101-4021

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29 x 25 x 3,5 cm
101-4247

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
30,5 x 50,5 x 3,5 cm
101-4035

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29 x 50 x 3 cm
101-4060

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
30 x 25,5 x 3,5 cm
101-541

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
30,5 x 38,2 x 3,5 cm
101-4042

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
28,5 x 40 x 3,5 cm
101-4038

¿Niculoso Pisano?
Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
27,3 x 27,3 x 3,3 cm
101-4087

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29 x 27,7 x 3 cm
101-4076

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
28,3 x 25,5 x 3 cm
101-4253

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29,2 x 26,2 x 3 cm
101-4028

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
30 x 25 x 3 cm
101-4024

¿Niculoso Pisano?
Azulejos por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
28,5 x 56,5 x 2,8 cm
101-4031

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
30 x 62,5 x 2,5 cm
101-4047

¿Niculoso Pisano?
Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
28,5 x 58,5 x 3 cm
101-4039

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
30,5 x 38,2 x 3 cm
101-4058

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29 x 24,5 x 2,5 cm
101-4017

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29 x 48,5 x 2,5 cm
101-4053

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29,5 x 26 x 2,7 cm
101-4249

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
28,3 x 143 x 3,2 cm
101-4259

Azulejo por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
29 x 60,5 x 2,5 cm
101-4061

Azulejos dorados

La imitación del oro conseguida por procedimientos cerámicos fue una de las grandes aportaciones del arte hispanomusulmán a Occidente gracias a sus contactos con el Oriente Medio donde probablemente fue inventado. Las primeras manifestaciones en la península ibérica se producen en los siglos XI y XII y su producción se hace muy importante en el reino nazarí de Granada durante los siglos XIII y XIV, pasando más tarde al reino cristiano de Aragón, en el que Manises pronto se convirtió en el foco productivo más importante. Allí se usó este procedimiento en la decoración de vajillas lujosas para la nobleza civil y eclesiástica de la Península Ibérica, Italia, Francia y otras partes de Europa occidental. En el siglo XV, el procedimiento se aplica en Italia y también empieza a ser aplicado a la vajilla fabricada en otros centros de producción españoles como Triana (Sevilla), Muel (Zaragoza) o Reus (Tarragona).

En el caso de Sevilla, a diferencia de los otros centros y como se había practicado antes en Granada, la aplicación de dicho procedimiento no se limitó a la vajilla, sino que también fue usado en los revestimientos arquitectónicos[45]. Decorar los azulejos con reflejos de oro debió ser más costoso que usar los cinco colores habituales en los azulejos hispano-moriscos, aunque los motivos ornamentales de los dorados forman parte del mismo repertorio decorativo. Algunos de ellos los vemos ejecutados también por Niculoso, pintados a la manera italiana [101-3899]. Azulejos dorados de este mismo motivo se exhiben en los Musei Civici de Génova.

Algunos motivos siguen, como el anterior, diseños frecuentemente aplicados a tejidos [101-3883] y otros resultan especialmente originales. Es el caso de la guardilla que se decora con claveles [101-3886]. El clavel, por su belleza, su color y también por su aroma, era una planta cultivada habitualmente en todas las orillas del Mediterráneo. Era un motivo ornamental especialmente frecuente en los azulejos y tejidos turcos otomanos del siglo XVI, pero también una flor comúnmente cultivada en la península ibérica durante la baja Edad Media, como se comprueba por la frecuencia con que aparece como atributo de imágenes de la Virgen María y en ámbitos domésticos representados en la pintura hispano-flamenca.

Resulta interesante, asimismo, constatar que este azulejo fue usado en el Palacio de Sintra, según testimonio de Santos Simões, aunque lo describe como ejecutado en cuerda seca[46]. El ejemplar de la Colección Berardo no está ejecutado con esa técnica sino en arista pero con un procedimiento poco frecuente, ya que éstas han sido repasadas a pincel con color

Azulejos por tabla
Sevilla, siglo XVI
Arista
30 x 127 x 3 cm
101-4494

azul. Es relativamente frecuente que algunos azulejos de reflejo dorado hayan llegado al presente con el brillo casi perdido [101-3900].

La capa dorada tiene un espesor mínimo y una consistencia muy frágil que provoca fácilmente su pérdida por desgaste, lo que sucede a veces con la limpieza periódica de las piezas de vajilla. En otras ocasiones, como tal vez sucede con la de la guardilla reproducida, el motivo podía ser un fallo en el proceso técnico, bien por la pobreza de los costosos materiales empleados o por las inadecuadas condiciones del horneado. Tal vez sea éste el caso de la guardilla que aquí se reproduce, cuyo motivo ornamental es de los más comunes, aunque lo habitual sea la versión coloreada como la vemos en algunos de los paneles expuestos. Las materias primas y las dificultades de fabricación del reflejo dorado convertían estas piezas en un producto más caro que las decoradas con colores. Por esta razón, el uso del dorado fue reservado para revestimientos especiales como fueron los frontales de altar que imitaban los textiles de hilos de oro [101-3885, 101-3930, 101-4431[47] y 101-3931] o los escudos heráldicos de algunos zócalos para clientes nobles.

Guardilla
Sevilla, siglo XVI
Arista
14,7 x 8 x 1,8 cm
101-3886

Los esmaltes de reflejos dorados también fueron aplicados a los azulejos por tabla [101-4494]. En el Museo se presentan 5 parejas de este tipo, procedentes del castillo de los condes de Niebla (Huelva).

En realidad, esta aplicación era la lógica consecuencia de un hábito constructivo bien arraigado en el mundo andaluz mudéjar: dorar los techos de madera de tradición islámica que fabricaban los llamados "carpinteros de lo blanco", expertos en construir techos formados por complejas estructuras de lazo geométrico.

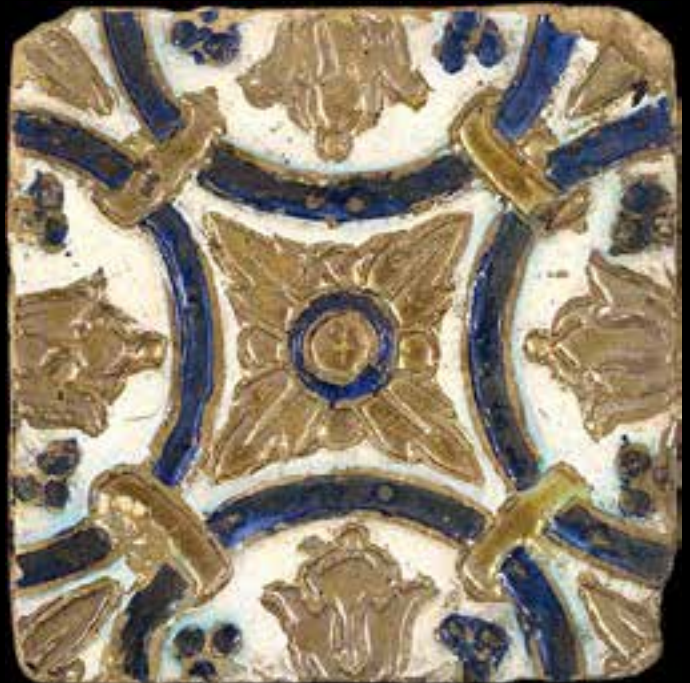
Estos techos mudéjares alcanzaron, incluso, al propio territorio portugués, como lo confirma el caso del extraordinario techo de ocho paños que cubre la capilla de Palacio Nacional de Sintra. Muchos de estos techos estaban dorados y por ello era lógico que azulejos hechos para forjados de otros tipos recibieran el mismo tratamiento cromático. El efecto de estos techos de azulejos dorados debía ser deslumbrante aunque, lamentablemente, no se ha conservado ninguno, sino solo azulejos dispersos hoy por colecciones privadas y en museos.

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Arista
13,5 x 13,5 x 2 cm
101-3885

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Arista
13,5 x 13,5 x 2,7 cm
101-3883

Azulejo para guardilla
Sevilla, siglo XVI
Arista
12 x 13 x 2,5 cm
101-3900

¿Niculoso Pisano?
Azulejo
Sevilla, primera mitad del siglo XVI
Arista
13 x 13 x 2,5 cm
101-389

Azulejo
Sevilla, siglo XVI
Arista
13,3 x 26,6 x 2,5 cm
101-3930

¿Niculoso Pisano?
Azulejo
Sevilla, primera mitad del siglo XVI
Arista
13,5 x 13,5 x 2,5 cm
101-4431

OTROS AZULEJOS ESPAÑOLES

Azulejos de Aragón

El procedimiento de arista no solo se practicó en Sevilla, sino también en otros centros productivos españoles como Toledo, Valladolid, Salamanca, Granada o Muel (Zaragoza). Este último foco productivo, como el de Toledo, fue especialmente importante durante el Renacimiento y distribuyó sus azulejos por gran parte de Aragón[48]. La Colección Berardo posee una muestra de azulejos de esta procedencia. Al igual que en Sevilla, en Muel se fabricaron olambrillas para pavimentos y los varios tipos de azulejos con que se componían zócalos: azulejos de patrón, guardillas, llamadas en Aragón, cintillas, y azulejos de remate.

Se exhiben tres de los patrones de Muel formados por cuatro azulejos [101-4130, 101-4139 y 101-4140]. El primero de ellos es un modelo que tuvo una larga pervivencia, ya que está documentado hacia 1532, en la ermita de la Virgen del Águila, en Paniza (Zaragoza), y también en 1571-1572 como obra de Alexos del Alborge, en la iglesia de San Pablo de Zaragoza[49]. El segundo fue uno de los patrones que decoraban el Palacio de los Duques de Híjar en Épila y fueron desmontados de su ubicación primitiva hace años[50]. Uno de los tipos de azulejos de arista que más éxito comercial obtuvo fue el que se decora en blanco y verde separados por la línea diagonal al cuadrado del azulejo. Esa simple forma de triángulos opuestos por sus bases permitía tal cantidad de combinaciones que con un solo tipo se podían lograr innumerables efectos estéticos en zócalos y en pavimentos [101-4188]. Estos azulejos se produjeron en varios centros, aunque en unos se hicieron de arista y en otros eran simplemente pintados. Los aquí exhibidos son de los primeros, por lo que pudieran ser aragoneses. También los hubo fabricados en Valladolid. Por ejemplo, los vemos aplicados como pavimento en la capilla de Cristo del citado convento de Santa Catalina de Siena, de esa ciudad. No obstante, los ejemplares de Valladolid, a diferencia de los aragoneses, contienen cuatro cartabones en cada azulejo, ya que eran divididos por dos aristas diagonales, en tanto que en Muel, cada azulejo comprende dos cartabones y la diagonal es solo una. Por tanto, es muy probable que estos sean de origen aragonés.

Panel de azulejos
Muel, siglo XVI
Arista
35,5 x 59 x 2 cm
101-4188

Panel de azulejos
Muel, siglo XVI
Arista
23,5 x 23,5 x 1,5 cm
101-4139

Panel de azulejos
Muel, siglo XVI
Arista
22,5 x 22,5 x 1,6 cm
101-4140

Panel de azulejos
Muel, siglo XVI
Arista
35,5 x 59 x 2 cm
101-4188

Azulejos de Cataluña

Si consideramos los abundantes testimonios materiales que han quedado en la arquitectura del siglo XVI de la península ibérica, es preciso afirmar que el revestimiento de azulejos conoció un periodo de auge productivo en todos aquellos territorios que habían tenido una fuerte tradición anterior de cerámica mudéjar: Castilla, Andalucía, Valencia, Aragón o Cataluña. Incluso aquellas zonas peninsulares que no habían disfrutado tan intensamente de esa tradición cerámica pleno-medieval, se incorporan a ese fenómeno, bien iniciando su propia producción (Valladolid, Salamanca, Úbeda), o bien haciendo importar el producto de uno de esos otros centros. Este es el caso de Extremadura en España o de todo el territorio portugués, que a partir de mitad del siglo posee ya una importante producción propia.

El caso de Cataluña es muy particular, ya que había tenido una brillante tradición gótica de producción de alfarería y vajilla, pero no tanto en el terreno de los revestimientos arquitectónicos, en el que había dependido de los suministros desde Valencia, aunque muy pronto comenzó una producción que rápidamente incorporó procesos preindustriales que marcarían la pauta de su desarrollo posterior. La azulejería catalana, centrada básicamente en Barcelona, comenzará con el seguimiento de modelos de Manises, pero pronto abandona los laboriosos procesos de pintura manual con la ayuda del pincel y comienza otro procedimiento mucho más rápido y rentable: el uso de la "trepa". Este método consistía en producir una plantilla -probablemente en papel encerado resistente al agua- con la decoración recortada en sus siluetas, de forma que apenas barriendo la superficie con una brocha impregnada de pigmento y levantando la plantilla, el azulejo quedaba decorado con el motivo de la trepa elegida, dejando blanco el fondo que había sido protegido por la plantilla.

Azulejo
Barcelona, siglo XVI
Trepa
15 x 15 x 1,5 cm
101-4450

El repertorio creado para estos azulejos en casi nada se relaciona ya con sus precedentes de Manises, aunque se imitaron algunos motivos y se mantiene uno de los dos colores que se usaban en aquellos: el azul. Las únicas labores manuales que se practicaban ocasionalmente sobre algunos de los azulejos eran leves pinceladas lineales para completar el resultado de la trepa y el esgrafiado de la superficie con un fino punzón que levantaba el pigmento azul para dejar a la vista líneas blancas del esmalte subyacente. Por tanto, los contornos de los motivos se obtenían mecánicamente y los dintornos se hacían a mano con el pincel o el punzón.

En lo relativo al repertorio se mantienen los dos grandes campos temáticos de los azulejos de Manises; por un lado, la heráldica y, por otro, los patrones ornamentales o, como son denominados en Cataluña las *rajolas de mostra* (azulejos de muestra o de patrón). Entre estos segundos, la Colección Berardo posee varios de gran interés y con la ventaja de que algunos de ellos, relacionados con abades y abadesas de conventos y monasterios, permiten dataciones muy precisas. Los ejemplares de la Colección Berardo proceden de la antigua colección Bassegoda.

Uno de estos azulejos [101-4450] representa, según Font i Gumá, las armas de una familia de la comarca catalana de la Pla del Penedés, cuya casa principal se denominaba Can Miquel de l´Aguilera[51].

Otro de los exhibidos procede del antiguo monasterio benedictino de San Pedro de las Puelas (Sant Pere de les Puel.les), en Barcelona [101-4434]. Hoy solo se conserva del mismo la iglesia, convertida en parroquia. El resto fue desapareciendo a lo largo de su accidentada historia. Según Font i Gumá, el azulejo podría representar el escudo del monasterio, adoptado entre el año 1517 y 1521 en que ocupa la sede abacial doña Isabel Desbosch, aunque también sugiere la posibilidad de que pudiera corresponder a María des Bosch, quien profesa en 1621. La duda plantea cuestiones relacionadas con la evolución de estos azulejos a lo largo del siglo XVI[52]. Del mismo monasterio procedería otro de los azulejos en que se representa el emblema del apóstol al que estaba dedicado el convento [101-4451]. Tal vez correspondiera a la misma fase de obras del anterior (1517-1521)[53].

Azulejo
Barcelona, 1517- 1521
Trepa
15 x 15 x 1,7 cm
101-4434

Azulejo
Barcelona, 1517 - 1521
Trepa
15,5 x 15,3 x 1,8 cm
101-4451

Algo más enigmático resulta un azulejo procedente del monasterio de Poblet, ya que parece reflejar las armas de don Pedro Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, noble castellano enterrado en la catedral de Burgos [101-4449]. Tal vez la razón sea la existencia de un abad del monasterio llamado Fray Pedro de Burgos quien rigió la institución hacia 1530[54].

Azulejo
Barcelona, hacia 1530
Trepa
15,5 x 15,5 x 2 cm
101-4449

Los azulejos de patrón presentan menos interés histórico pero tienen, sin embargo, un gran valor como testimonio de la evolución del gusto durante el siglo XVI. En este sentido resulta interesante comprobar que no presentan estos azulejos catalanes ningún rastro de estética mudéjar. Tampoco se llegó a incorporar hasta más tarde el interés por el color a pesar de los contactos que esta zona de la península mantenía con Italia. Muchos de los diseños que muestran estos azulejos tienen clara inspiración textil gótica [101-4435]. Ramas que forman círculos nudosos en el interior de los cuales aparecen hojas de parra y racimos de uvas. En otras ocasiones se mantienen motivos vegetales de tradición valenciana, como las rosas de cuatro pétalos que en este caso aparece centrando el azulejo y rodeada de otros motivos vegetales [101-4463].

Resultan de gran interés aquellos azulejos que muestran tímidamente la transición del universo formal medieval que hemos descrito, al repertorio de tipo renacentista, con motivos vegetales inscritos en registros circulares y estrellados [101-4455]. Poco a poco se introduce la figuración animal, y con gran éxito, ya que algunos modelos alcanzan una enorme fama. No obstante, a pesar de esta incursión en el mundo de la figuración, muchos de los motivos animales reproducidos encuentran su inspiración en los tejidos bizantinos de claros vínculos orientales [101-4478]. Según Font, azulejos de este patrón se encuentra en numerosos lugares de Cataluña como Montserrat, Sant Miquel d´Erdol, Montsió, etc[55]. Tal vez de los motivos más directamente inspirados en el repertorio ornamental de nuestro primer Renacimiento sea el que muestran las eses enfrentadas, en posición diagonal, a los lados del cuadrado de un azulejo [101-4477][56].

Estos azulejos decorados a trepa, en color azul, dominarán el revestimiento arquitectónico catalán salvo excepciones hasta que hacia 1600 entren en escena ceramistas que comienzan una producción policroma que aplicarán a la vajilla y a los azulejos.

Azulejo
Barcelona, siglo XVI
Trepa
15 x 15 x 1,7 cm
101-4435

Azulejo
Barcelona, siglo XVI
Trepa
15 x 15 x 1,5 cm
101-4463

Panel de azulejos
Barcelona, siglo XVI
Trepa
30 x 30 x 1,8 cm
101-4455

Panel de azulejos
Barcelona, siglo XVI
Trepa
30,5 x 30,5 x 1,8 cm
101-4478

Panel de azulejos
Barcelona, siglo XVI
Trepa
31 x 31 x 2 cm
101-4477

Azulejos de Valladolid

Valladolid, como centro de producción de azulejos de arista, ha sido desconocido hasta la publicación de los trabajos de Moratinos. A este centro corresponden algunas piezas de la Colección Berardo. Entre ellas podemos mencionar la que forma una crestería que recuerda a los coronamientos de rejas de forja, renacentistas, compuestos con roleos vegetales [101-4138]. Se conservan *in situ*, de este tipo, en el convento de Santa Catalina de Siena, de Valladolid[57].

Azulejos de remate
Valladolid, siglo XVI
Arista
11 x 44 x 1,8 cm
101-4138

ITALIA, FLANDES Y LA PENÍNSULA IBÉRICA

Como se ha descrito en páginas precedentes, los azulejos hispano-moriscos que se producen en la Península Ibérica durante los siglos XIII, XIV y XV se cubrían con vidriados transparentes de base plumbífera, teñidos con óxidos minerales que originaban cinco colores: azul (cobalto), verde (cobre), color miel (hierro), blanco (estaño) y negro-morado (manganeso). Con estos vidriados se cubrieron tanto algunos tipos de piezas de vajilla, como también los azulejos lisos, los de cuerda seca o los de arista que siguieron fabricándose durante el siglo XVI. Era preciso aplicar estos vidriados de forma independiente, separando un color de otro mediante una barrera química (cuerda seca pura), físico-química (cuerda seca hendida) o solo física (arista). Por tanto, no era posible lograr colores mixtos por combinación de más de uno, ni tampoco se podía simular el volumen de los cuerpos representados, puesto que no admitían ni sombras ni degradaciones de luminosidad. Ello hacía impracticable cualquier ejercicio pictórico de una mínima complejidad, como eran los que se pretendían en el arte renacentista, fuertemente figurativo. Sus representaciones eran, por tanto, más cercanas al dibujo de línea y colores planos que a la pintura propiamente dicha, inspirada en la Naturaleza.

La perfección que en el siglo XV logra la pintura en Flandes y en Italia tuvo un reflejo inmediato en todas las artes decorativas que pronto intentan imitarla. Eso sucedió con el bordado hecho con hilo de sedas de colores, el esmalte, los tapices y, por supuesto, la pintura cerámica. Pero esta aspiración exigía renovar los procedimientos técnicos anteriores. Era preciso crear pigmentos cerámicos que soportaran altas temperaturas del horno y que permitieran mezclas y matices que pudieran equiparar la pintura cerámica con la de caballete o la mural. Con dicho objetivo fueron hallados nuevos métodos, aunque desconocemos en detalle cómo, cuándo y dónde se produjo este cambio que exigía no sólo conocimientos artísticos, sino también científicos y técnicos. Se inicia en ese momento una pintura cerámica ejecutada sobre la base de estaño en que los azulejos eran previamente bañados después de ser cocido su soporte de arcilla y antes de ser pintados e introducidos en el horno por segunda vez. Sabemos que el cambio se logró en la Italia central durante el siglo XV y que muy poco después, algunos pintores ceramistas formados en el nuevo arte y la nueva técnica emigran a otros países de la Europa occidental y expanden así sus métodos[58]. El primer foco fuera de Italia se produce en Sevilla con Niculoso Francisco como protagonista[59]; el segundo tiene lugar en Amberes gracias a Guido Andrea di Savino[60] y el tercero tendrá como escenario el reino de Francia, donde lo lidera Masseot Abaquesne[61].

Según la información en este momento disponible, el primero de esos ceramistas emigrantes fue Niculoso Francisco Pisano que elige Sevilla como ciudad para practicar su arte en los últimos años del siglo XV, estando documentada su primera obra de azulejos (no conservada) en 1502[62] y la primera conservada y firmada en 1503[63] [Figura 10].

Niculoso Francisco se convierte pronto en un personaje relevante y vinculado a la elite social. Sabemos que entre sus clientes estuvieron los Reyes Católicos, el Cabildo de la Catedral de Sevilla, doña Isabel Enríquez, viuda del Condestable de Portugal, su sobrino el conde de Gelbes o el papa de Roma, León X de Médici. Se conserva un número considerable de obras suyas, algunas de ellas datadas y otras atribuidas. Es probable que sea el pintor ceramista italiano mejor conocido de la generación de pioneros en este tipo de producción. Pero lamentablemente, toda la obra que conocemos de él fue realizada en España y nada sabemos de su etapa italiana.

Figura 10
Niculoso Pisano (1504)
Panel de Santa Paula (destruido en 1868)
Portada del Monasterio de Santa Paula, Sevilla

Fotografía de Luis León Masson
Antes de 1863. (nº inv. 35495),
Museo Victoria y Alberto, Londres

En la Colección Berardo se conservan cuatro azulejos que podemos atribuir a este importante artista. Dos de ellos están completos y los otros dos son fragmentarios. En el primero de los que se conservan parcialmente [101-3808] podemos ver las ramas curvadas en espiral de unos roleos de acanto, diestramente dibujadas y sombreadas con color azul claro, destacadas sobre un fondo de azul oscuro. Limita esta decoración por un lado del azulejo, un filete decorado con

un collar de perlas y cuentas, dibujado en azul sobre fondo amarillo y limitado por borduras ocres. Este filete es el mismo usado por Niculoso para enmarcar la escena principal del retablo de la Visitación que hizo en 1504 para la reina Isabel la Católica en su oratorio del Alcázar de Sevilla. También usó este elemento en sus azulejos para el Convento de El Carmen de la misma ciudad[64]. En el centro del roleo se distingue un racimo de uvas en el que las sombras de los frutos están matizadas con toques de amarillo.

Considerando los motivos representados, podemos deducir que se trata del fragmento de una orla de roleos de acantos del tipo que Niculoso acostumbraba a pintar para rodear las escenas principales de sus retablos. Así lo hizo en los dos completos conservados: el de la Visitación, de 1504, para el Real Alcázar de Sevilla, hecho para la reina Isabel la Católica y también el dedicado a Santa María de Tudía (Badajoz), ejecutado en 1518 para la orden militar de Santiago.

El segundo azulejo incompleto representa el fragmento de una corona de laurel formada por frutos de color amarillo entre hojas pintadas de colores verde y ocre, a uno y otro lado de su nervio central, combinación que vemos en la corona completa con que decoró en 1504 el frontal del citado retablo de la Visitación, del Alcázar, de 1504 [101-3809]. Un azulejo muy similar a este forma parte de la colección Osma que se conserva en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid)[65].

Niculoso Pisano
Fragmento de azulejo
Sevilla, hacia 1504
Pintado
20,3 x 14,4 x 2,5 cm
101-3808

Es muy posible que estos dos azulejos, como el conservado en la citada colección madrileña, formaran parte del retablo que Niculoso hizo para el rey Fernando el Católico, retablo que más tarde desaparecería, dispersándose sus azulejos. Comentó Gestoso en 1903 que llegó a conocer años antes de esa fecha, algunos de ellos, tal vez procedentes de dicho retablo, aplicados como revestimiento de la fuente de una casa situada en el Patio de Banderas junto al propio Real Alcázar, fuente que ya no existe[66]. Concretamente escribe que eran: "más de una veintena de losetas en las cuales había fragmentos de grandes laureas ..." entre otros motivos. Es casi seguro, por tanto, que estos dos azulejos descritos, pertenecientes a la Colección Berardo sean de los pintados por Niculoso para el retablo encargado por Fernando de Aragón en 1504 para su oratorio privado en el Alcázar de Sevilla.

Los otros dos azulejos, muy semejantes entre sí, también permiten identificar fragmentos de roleos dibujados y sombreados en azul con toques de amarillo que se combinan con ramas de hojas verdes [101-3806 y 101-3807]. Se destacan estos elementos vegetales sobre dos colores de fondo a cada lado del roleo: el exterior es azul intenso y el interior, morado. El estilo del dibujo, la forma de sombrear, la gama de colores y la textura del esmalte no dejan lugar a dudas sobre su autoría, que debemos atribuir a Niculoso, aunque su menor tamaño respecto de los dos anteriores hacen suponer que formaron parte de un conjunto diferente al anterior y del que tan sólo conocemos otro azulejo más, muy semejante a éstos, hoy en colección privada.

Sabemos que Niculoso Francisco fallece antes de 1529, ya que ese mismo año su mujer es mencionada como viuda[67]. Su hijo Juan Bautista Pisano se dedicó también a la pintura cerámica, como se deduce de una obra que fue firmada por él, hoy en localización desconocida y de la que ha quedado un testimonio fotográfico[68]. Por esa y por otras obras que se le pueden atribuir, parece que el nivel artístico del hijo no era equiparable al del padre. La posible desaparición de la pintura cerámica italiana en esa ciudad a la muerte del hijo de Niculoso explicaría que en conjuntos de azulejos de enorme importancia como el del Real Alcázar en tiempos del emperador Carlos o el de la Casa de Pilatos, revestida en la década de 1530, no haya ningún azulejo de este tipo, sino tan solo una masiva producción de azulejos de arista.

Niculoso Pisano
Fragmento de azulejo
Sevilla, hacia 1504
Pintado
20,2 x 10,6 x 2,5 cm
101-3809

Sabemos también que en 1561 un ceramista procedente de Amberes que dice llamarse Frans Andríes (citado en los documentos españoles como Francisco Andríes), firma un contrato de compañía con un azulejero de

Niculoso Pisano
Azulejo
Sevilla, principios del siglo XVI
Pintado
13,2 x 13,2 x 2 cm
101-3806

Sevilla llamado Roque Hernández para enseñarle a pintar cerámica "a la manera de Pisa"[69]. Este importante documento permite pensar que dicho procedimiento había dejado de ser practicado en Sevilla y que sólo nuevos artistas formados en otro lugar podrían volver a reimplantarlo. Francisco Andríes venía de Amberes, ciudad de los Países Bajos en donde su padre, el italiano Guido Andríes di Savino, ya residía en 1508, es decir, pocos años después de que Niculoso llegase a Sevilla donde ya está en 1502, ya que a inicios del año siguiente cobra su primer trabajo documentado[70]

Lamentablemente, nada conocemos con seguridad que fuera pintado por Francisco Andríes. Santos Simões le atribuyó un frontal de altar muy temprano conservado en la mezquita-catedral de Córdoba y datado en 1558, es decir, tres años antes de la firma del contrato de compañía del flamenco con el sevillano[71].

Sobre la obra de Roque Hernández apenas conocemos una conservada, con motivos de patrón, pagada al artista en 1577 por el Real Alcázar[72] y otra más, atribuida a este ceramista por Santos Simões, basándose para ello en que está firmada con el anagrama Rº.E.[73]. Son obras tan diferentes en su estilo y en su género que no permiten ser vinculadas a un mismo autor de forma segura. La obra documentada es un zócalo de motivos de patrón dibujados con línea negra de manganeso. Por el contrario, la segunda es un frontal de altar que reproduce una escena de la Adoración de los Reyes Magos y está delineada con azul. Su estilo denota un pintor con una notable formación académica que no sabemos si tuvo Roque Hernández.

Con independencia del análisis estilístico de ambas obras, el hecho de estar delineadas con dos colores diferentes plantea una interesante cuestión. Niculoso siempre trazaba su dibujo con azul y, por el contrario, casi todos los azulejos sevillanos del último cuarto del siglo XVI están dibujados con pigmento negro. Cuándo y por qué se produjo en Sevilla el cambio de color en el dibujo cerámico son preguntas que nadie se había formulado hasta ahora pero nos parece interesante, al menos, proponerlas. Aunque por el momento, no disponemos de respuestas, sí podemos aportar elementos para el debate. En la Colección Berardo hay varios azulejos anónimos que suscitan éstas y otras preguntas que en el futuro habrán de ser respondidas. El hecho es que hubo en Sevilla algunos pintores de cerámica que durante el tercer cuarto del siglo XVI (1550-1575) pintaban en el mismo color azul que había usado Niculoso en Sevilla, Juan Flores en Plasencia y en Talavera[74] y también el que usó João de Góis en sus azulejos de la iglesia de Nuestra Señora de Gracia de Lisboa[75]. No olvidemos que es precisamente durante este tercer cuarto del siglo cuando los azulejos pintados a la manera italiana se implantan de forma definitiva en estos cuatro focos pioneros de este tipo trabajos en la Península Ibérica. No es este el lugar más adecuado para exponer todos los elementos de este debate, pero aludiré al menos a los datos que debemos conectar con los azulejos de la Colección Berardo que serán aquí comentados.

Niculoso Pisano
Azulejo
Sevilla, principios del siglo XVI
Pintado
13,2 x 13,2 x 2 cm
101-3807

Es en la década de 1550 cuando localizamos los primeros testimonios documentales y materiales de esta segunda generación de pintores de cerámica con claro origen en los Países Bajos. Sabemos que Juan Floris debió llegar a Castilla en 1551, aunque su primera obra claramente datada es de 1559: los azulejos de la iglesia de San Pedro en Garrovillas (Cáceres). También suponemos que João de Góis llega a Lisboa en 1553 después de pasar por Sevilla, aunque su única obra identificada por su anagrama no está datada sino de forma aproximada en la década de 1570. Por tanto, la primera obra datada de este tipo en la península ibérica es por ahora el ya citado frontal de altar de la catedral de Córdoba, datado en 1558 y atribuido a Francisco Andríes. Es posible, por tanto, que la obra fuese producida en Sevilla, aunque sería conveniente en el futuro analizar la pasta cerámica de estos azulejos para confirmar o descartar esta hipótesis. Las tres obras mencionadas de estos tres artistas están dibujadas en azul. La primera obra datada y delineada con negro en la azulejería sevillana es el zócalo de la iglesia

del convento de Santa Clara en el que aparece la fecha 1575. Ninguna obra de azulejos sevillanos posterior a ésta aparece pintada en azul, razón por la cual deducimos que los azulejos sevillanos pintados en este color deben datar muy probablemente de antes de 1575[76]. Por tanto, esa sería la fecha *ante quem* que debemos dar a los varios azulejos de la Colección Berardo delineados en azul puesto que, según parece, era el color usado en toda la península ibérica para pintar azulejos durante el tercer cuarto del siglo XVI y seguiría siendo el usado durante los comienzos del XVII en otros centros de producción pero no así en Sevilla.

Azulejo
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
14 x 13,7 x 2,5 cm
101-3799

Imagen del reverso ▼

Uno de estos azulejos pintados en azul representa un diseño muy original, ideado probablemente para formar el remate de un zócalo, ya que sólo muestra continuidad en sentido horizontal y se completaría con los azulejos adyacentes. La inclusión de figuras de querubines hace pensar, por razones de decoro, en que ocuparían una zona alta del zócalo [101-3799]. El querube es el elemento central de un balaustre torneado, atado lateralmente a otros dos elementos de extremos curvos y espirales que, a su vez, quedan unidos a otros medios balaustres que se completarían con los que aparecen en los azulejos colaterales. Collares de perlas y guirnaldas de paño, inspirados en los *candelieri* romanos cuelgan entre algunos de los elementos. Este tipo de crestería recuerda muy literalmente los remates de rejas renacentistas, de hierro forjado, tan frecuentes en el arte español. Sobre fondo blanco y dibujo en azul, se han empleado el azul, el amarillo, el ocre y el verde.

Pero debemos detenernos en mencionar un detalle técnico de enorme interés: el trasdós de este azulejo no es liso, como es costumbre en los azulejos peninsulares, sino que muestra en su centro un rehundimiento de forma cuadrada y en su fondo una cuadrícula en relieve. Esta marca debió ser provocada por la presión de una matriz cuando la arcilla aún estaba fresca y se haría con la intención de favorecer la adherencia del azulejo a la pared al permitir que el mortero de adhesión al muro entrase en el cuerpo del azulejo para así dificultar una posible caída si la adherencia disminuyera. Esta costumbre era frecuente en Génova[77]. Pude contemplar en 1990 azulejos con este rasgo en los materiales hallados en las obras de la Cartuja de las Cuevas, en Sevilla, lo que era fácil de justificar, ya que disponemos de datos que confirman la presencia en Sevilla de ceramistas venidos de Liguria. Hasta ahora era conocida la presencia de ceramistas de ese origen por documentación, pero ninguna obra de azulejos ha sido identificada hasta el momento que les pueda ser atribuida. Son varios los nombres que conocemos de maestros genoveses de loza y azulejos, datos que no deben extrañarnos dadas las intensas relaciones comerciales entre los puertos de Sevilla y Génova en los siglos XV y XVI. Antonio Sambarino, Virgilio Cortivas, Salamone o Giuseppe Pesaro son nombres que conocemos desde que José Gestoso publicara varias noticias documentales sobre tales maestros italianos que estaban en Sevilla, al menos, desde la década de 1560 como se deduce de algunos documentos de los publicados por él.

Azulejos como éste forman parte del pavimento de la capilla del Nacimiento de la Catedral de Córdoba, precisamente colocados ante el frontal con la escena de la Adoración de los Reyes Magos, no datado pero firmado con las iniciales Rº.E. que Santos Simões atribuyó provisionalmente a Roque Hernández. Ignoramos si los azulejos del frontal también poseen este detalle técnico en sus respaldos.

Es muy probable, por tanto, que el azulejo que se ha descrito fuera producido en Sevilla por alguno de estos ceramistas italianos en las décadas de 1560-1580.

Pero no es este el único azulejo que posee la Colección Berardo con esta peculiaridad. También hay otros dos que muestran estas mismas marcas en su trasdós y las mismas características cromáticas y de estilo [101-3804]. De hecho, podríamos pensar, incluso, que formasen parte de un mismo revestimiento, ya que el diseño de estos dos azulejos muestra como el anterior, una similar inspiración en trabajos de hierro forjado. El motivo, dejado en reserva blanca, se recorta sobre un fondo amarillo y describe unas planchas de silueta mixtilínea, perforadas por orificios que recuerdan a los que se hacían para que los clavos fijaran los herrajes de algunos muebles de madera. En realidad, es una variante de las habitualmente llamadas con el término francés *ferronneries* que tanto gustaban en el arte

flamenco y que tanto caracterizaron el estilo personal de Juan Flores en Talavera o de Francisco de Matos en Lisboa. Debemos recordar que en el nombramiento que el rey Felipe II hace a Juan Flores para que trabajase a su servicio desde Talavera, solicita al artista que diseñe él mismo los patrones de los azulejos para sus palacios, patrones que tal vez vio en su juvenil viaje a Flandes entre 1554 y 1559.

No obstante, resulta algo desconcertante hallar en estos azulejos rasgos técnicos que los vinculan con ceramistas genoveses y, simultáneamente, rasgos estéticos que los hacen derivar del arte de Flandes. Es evidente que la combinación entre Italia y los Países Bajos era, en realidad, el nuevo mestizaje que se producía en la cerámica ibérica del Renacimiento tardío, cuando desaparece el diálogo medieval entre el arte mudéjar y el gótico. La demostración de esta mezcla de influencias es el hecho de que también hemos identificado este mismo motivo en azulejos pintados con pigmento negro sobre azulejos de respaldo liso, lo que confirma que los diseños eran objeto de intercambio entre ambas tradiciones que fueron simultáneas desde la segunda mitad del siglo XVI.

Azulejos
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
13 x 26,8 x 2 cm
101-3804

▲Imagen del reverso

A este mismo ámbito parece corresponder otro azulejo de la Colección Berardo que muestra, además de un dibujo delineado en azul, alguna peculiaridad cromática que merece la pena comentar. El motivo que representaba no aparece entero al estar incompleto el azulejo, pero la parte que se aprecia a la derecha parece indicarnos que se trataba, de nuevo, de un azulejo para rematar superiormente un zócalo [101-3798]. El motivo formaba una crestería vegetal de ramas curvas, pintadas en azul, atadas a balaustres de base bulbosa y terminación floral, pintados en amarillo y ocre. Llaman la atención por su originalidad elementos como el zarcillo rizado que brota de la rama principal -tal vez de vid- y también los cortes de las ramas menores que parecen haber sido podadas.

Pero el dato más llamativo de este azulejo es un detalle que era frecuente en Italia, especialmente en Venecia, y que se aprecia tan sólo en la obra de algunos de los mejores pintores de azulejos de Sevilla o de Talavera. Me refiero a los toques de pigmento blanco dados para enfatizar la sensación de volumen de algunos elementos representados, en este caso las ramas principales de forma cilíndrica. El pigmento blanco usado es muy rico en estaño, por lo que resulta aún más blanco que el propio fondo. Esta técnica, que aplicaba Niculoso en algunos casos, fue empleada también por otros pintores de Talavera, especialmente por Hernando de Loaysa y puede ser interpretado como un rasgo más, tomado en préstamo de la cerámica italiana, concretamente de la veneciana. Debemos recordar que muchos de los ceramistas activos en Sevilla en el siglo XVI y también algunos de Lisboa, se hacían llamar "pintores de loza de Venecia"[78]. Pintores italianos establecidos en Sevilla como Antonio Sambarino, a pesar de ser genovés, se mencionaba a sí mismo en los documentos como "maestro de hacer loça de beneçia" y otro colega llamado Bernardo Cerrudo, también genovés, dice ser "oficial de hacer vasos de loça de beneçia"[79].

Fragmento de azulejo
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
12 x 11 x 2 cm
101-3798

No conocemos azulejos exactamente iguales a éste, hallados en Sevilla, aunque sí hay algunos de un aspecto y ejecución muy semejantes. Se trata

de varios ejemplares que se conservan, reutilizados de forma algo desordenada, en el monasterio de San Isidoro del Campo, junto en Santiponce, situado a las afueras de Sevilla. Son, como el que aquí comentamos, azulejos dibujados con un vigor y una imaginación muy notables y parecen proceder del mismo taller.

Azulejos
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
13 x 24,5 x 2,5 cm
X
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Un último par de azulejos podrían ser datados en el tercer cuarto del siglo XVI y estar vinculados al grupo que hemos formado con los delineados con color azul. Se trata, una vez más, de azulejos diseñados para culminar un zócalo, aunque en este caso, estilísticamente, son algo más avanzados que los anteriores [X]. El tipo de crestería seguido aquí mezcla elementos inspirados en la arquitectura clasicista y algunos detalles tectónicos están tomados, más bien, de la pintura que llamamos pompeyana. Los primeros forman la estructura de la pequeña edícula, compuesta por la peana, el fragmento de entablamento adornado con ovas y un frontón semicircular. Los remates esféricos azules de las volutas inferiores terminan en forma de lágrimas y los superiores, igualmente esféricos, en llamas. Sobre los inferiores vuelan libélulas y la estructura arquitectónica se entrelaza con finas ramas vegetales. A cada lado de la edícula se representan jarras de asas curvas y panza con gallones inferiores. De sus bocas brotan ramas azules.

Un vínculo podemos establecer entre estos dos azulejos y un edificio donde se conservan unos casi iguales y probablemente pintados en el mismo obrador, tal vez situado en Sevilla. Se trata del revestimiento de azulejos de las arcadas del patio de una casa de Córdoba, situada en la calle Patiño, 11. Este edificio palaciego fue en el siglo XVI de la familia Vigil de Quiñones, como se deduce de los escudos de armas que se pueden ver en las enjutas de los arcos. Es un conjunto de azulejos de un enorme interés a pesar de que nunca hasta ahora ha sido mencionado por la bibliografía especializada. Azulejos similares a los dos de la colección Berardo revisten de forma continua el entablamento que recorre superiormente los arcos del patio. Están dibujados, como estos, con azul y, en lugar de libélulas, son aves las que sobrevuelan los remates de las edículas. Esta leve diferencia y alguna más permiten descartar que los azulejos exhibidos procedan de este conjunto, aunque deben provenir de otro ejecutado por el mismo obrador. Las enjutas de los arcos, también revestidas de azulejos, representan escudos de armas de los antiguos propietarios y cariátides entre roleos vegetales de los que brotan seres monstruosos, grutescos de raíz manierista. El patrón de estos dos azulejos también lo vemos delineado en negro en otros conjuntos de Sevilla. Por ejemplo, formaron parte del zócalo desaparecido de zócalo de la casa principal de la Compañía de Jesús de Sevilla, más tarde Universidad Literaria y hoy Facultad de Bellas Artes.

Un azulejo fragmentario en que se reconoce un querubín, aunque está delineado en negro, forma parte del grupo de producciones genovesas que se hacen en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI [101-3797]. Ejemplares completos in situ como este pueden verse en una de las capillas laterales de la antigua Cartuja de las Cuevas, de Sevilla. Como se aprecia en la imagen, el motivo secundario que se forma en las esquinas de estos azulejos, un círculo rodeado de un collar de perlas, es similar al de los azulejos antes comentados [101-3804], lo que permite vincularlos a este grupo de ceramistas italianos.

Fragmento de azulejo
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
13 x 7,8 x 2 cm
101-3797

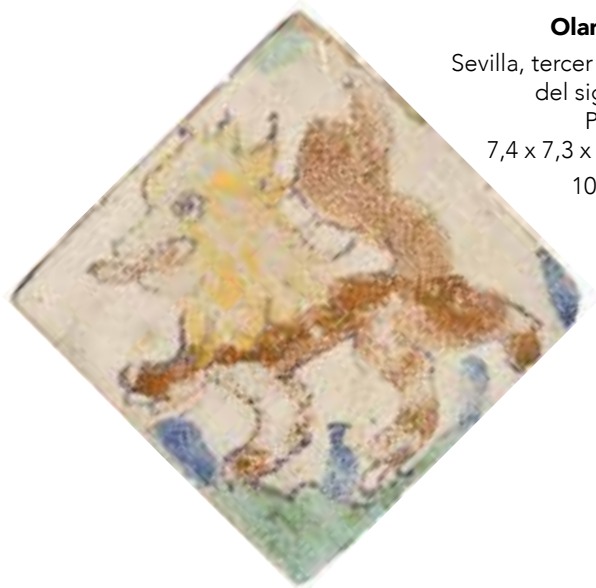
Cuando en la segunda mitad del siglo XVI comienza a disminuir la fabricación de azulejos de arista en favor de los llamados “pisanos” (término entonces equivalente a italiano), comienzan a fabricarse también olambrillas pintadas con ese mismo procedimiento. Son muy escasos los pavimentos conservados de ese periodo, pero la Colección Berardo posee varias olambrillas que deben proceder de uno de ellos. Al variar la técnica de decoración también varió, en cierta medida, el repertorio de motivos, pero no de forma total ya que si los geométricos de origen mudéjar se abandonan de forma definitiva, no sucede igual con muchos de los motivos figurativos que ya habían introducido los

fabricantes de azulejos de arista. Por esta razón siguen apareciendo animales, aunque con una diferencia: los nuevos son siempre reales y en ningún caso los fantaseados que eran propios del primer Renacimiento, inspirados en los grutescos romanos. Cuatro de las olambrillas de la Colección Berardo muestran estos nuevos animales: un búho [101-4306], un león [101-4307], un toro [101-4308] y una anátida [101-3800].

Hace algunos años pude contemplar olambrillas muy semejantes a éstas en el pavimento de una galería de arcos y columnas, que se abría al Jardín de la Galera, en el Real Alcázar. En 1584, un ceramista italiano establecido en Sevilla, llamado Antonio Sambarino, era proveedor de azulejos y olambrillas para el Alcázar[80]. Los padres de este pintor de cerámica, ya fallecidos en 1569, habían sido vecinos de Albisola, ciudad cercana a Génova y conocida por su tradición cerámica[81]. Vivió Sambarino en Sevilla varios años porque en 1580 cobraba en el Alcázar por haber entregado "2200 holambres de azulejos pisanos" para el pavimento de la Sala de Hércules de dicho palacio[82]. En 1589 seguía suministrando Sambarino olambres y azulejos para las obras del Alcázar y en 1593 continuaba proveyendo de esos mismos materiales . También se conservan olambrillas muy semejantes a éstas en el pavimento de la iglesia del convento de Madre de Dios, donde una gran parte de la azulejería fue suministrada por Cristóbal de Augusta. Lo que permite pensar que tal vez este importante ceramista o alguno de su círculo más cercano pudiera ser el autor de estas piezas de la Colección Berardo.

De una cronología y origen semejante podrían ser otras 3 olambrillas exhibidas. Alguna de ellas usa el esquema del circulo inscrito en un cuadrado que se haría tan popular en época posterior [101-4309, 101-4310 y 101-4311]. Como puede observarse, el motivo de muchas de estas olambrillas presenta una disposición diagonal. Esta peculiaridad deriva de la propia disposición diagonal que adoptan los pavimentos en su trama geométrica en relación con los límites de la estancia. De esta forma, quien entra en la habitación percibe el motivo en su sentido correcto.

Olambrilla
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
7,2 x 7,2 x 1,4 cm
101-4306

Olambrilla
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
7,4 x 7,4 x 1,7 cm
101-4308

Olambrilla
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
7,4 x 7,3 x 1,7 cm
101-4307

Olambrilla
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
5,5 x 5,5 x 2 cm
101-3800

Olambrilla
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
7,3 x 7,1 x 1,5 cm
101-4309

Olambrilla
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
7,3 x 7,1 x 1,7 cm
101-4311

Olambrilla
Sevilla, tercer cuarto del siglo XVI
Pintado
7,6 x 7,6 x 1,5 cm
101-4310
Antigua Colección Laura Salcines

Cristóbal de Augusta
Azulejo
Sevilla, último cuarto del siglo XVI
Pintado
12 x 12 x 2 cm
101-3811

El resto de los azulejos pintados sevillanos que exhibe la colección puede datarse en el último cuarto del siglo XVI. La mayor parte de ellos no forman grandes paneles, dado que en rarísimas ocasiones salen al mercado en un número elevado y de un mismo patrón. El carácter relativamente autónomo que tienen cuatro, seis o nueve azulejos de estos motivos seriados ha generado desde el siglo XIX un cierto coleccionismo, interesado por formar un catálogo de patrones, más que por componer grandes paneles que produzcan el efecto estético que ofrecen cuando revisten espacios arquitectónicos. Lamentablemente, nunca se ha llegado a realizar un catálogo completo de estos patrones y mucho menos, a estudiar los sistemas completos de piezas que cada maestro o cada taller elegía para formar dichos zócalos: azulejos, guardillas, basamentos, remates, olambrillas, contrahuella y alizares. No obstante, intentaremos suplir esta carencia comentando de manera conjunta estos sistemas apoyados en el conocimiento de los conjuntos completos que aún se conservan en nuestro patrimonio.

Como ha sido comentado más arriba, casi todos los azulejos sevillanos con motivos de patrón que forman parte de la Colección Berardo están delineados en color negro y representan uno de los mejores momentos de la azulejería producida en Sevilla. Hay en la colección dos azulejos que pueden ser atribuidos al ceramista mejor conocido de ese periodo, Cristóbal de Augusta [101-3811].

La composición formada por los azulejos que completan la figura infantil debió formar parte del candelabro que se intuye en el flanco izquierdo del panel formado por dos piezas [101-3828]. De dicho candelabro vertical brotan roleos en los que el niño, desnudo, se apoya. Las leves sombras de su anatomía son suficientes para simular los volúmenes de sus miembros. Augusta fue un dibujante de enorme intuición que, sin poseer un estilo de una extraordinaria corrección académica, sabía componer los ornamentos con enorme soltura y gracia en la línea que dibujaba y en la efectista aplicación de los colores. Sus fondos amarillos, de tono dorado, influidos probablemente por los modelos flamencos, fueron una gran novedad ya que Niculoso acostumbraba a usar para esa función, el azul, el ocre o el blanco. En una de estas piezas se aprecia, además, un detalle que acostumbraba a incluir en sus fantasiosas composiciones grutescas: los insectos. Estos azulejos podrían ser datados entre 1577 y 1583, fechas extremas de sus conjuntos datados conocidos. Augusta fue un gran pintor de azulejos que siguió la tradición de los grutescos que paulatinamente iría desapareciendo en favor de los revestimientos de patrones modulares. De hecho, sus varios conjuntos firmados son todos de grutescos ornamentales.

Cristóbal de Augusta
Azulejos
Sevilla, último cuarto del siglo XVI
Pintado
23,5 x 13,2 x 1,5 cm
101-3828

Era lógico que se produjera este cambio de tendencia estética ya que los azulejos debían estar en consonancia con la arquitectura que revestían y ésta había cambiado. Los arquitectos de la segunda mitad del siglo XVI optan progresivamente por una línea clasicista más desornamentada y es lógico que tuvieran preferencia por los motivos de mayor carga geométrica en detrimento de aquellos que narraban historias o formaban complejas y suntuosas composiciones. Este proceso fue en Portugal aún más radical que en Andalucía y ese es el motivo del auge de los azulejos ajedrezados (enxaquetados) que tanto se aplicaron a fines del siglo XVI y en los inicios del siglo XVII. El giro fue menos radical en España y simplemente se abandonaron los grutescos y los paneles narrativos para potenciar los motivos de trazado geométrico y la decoración vegetal alejada de la copia de la Naturaleza. Este proceso comienza hacia 1575 y seguirá vigente hasta comienzos del siglo XVIII.

Contemporáneo a Cristóbal de Augusta fue un pintor en Sevilla que firmó dos conjuntos notables, datados respectivamente en 1575 y 1576, con las iniciales "ALº " y fue identificado por Sancho Corbacho como las del nombre del ceramista Alonso García, suegro de Augusta . Las obras firmadas son el zócalo del presbiterio de la iglesia conventual de Santa Clara y la capilla de Ánimas de la iglesia parroquial de Santa Ana, en Triana (Sevilla). Algunos de los conjuntos atribuidos por Sancho a Alonso García incluyen composiciones grutescas muy similares a las de Augusta, aunque de menor escala, por lo que se deduce que algún vínculo profesional debió existir además del familiar si esta interpretación fuera correcta.

Varios de los patrones de la colección son iguales a los que forman el zócalo del presbiterio de la citada iglesia conventual de Santa Clara de Sevilla, datado en 1575 y firmado con el supuesto anagrama de Alonso García [101-4149, 101-4006 y 101-4145][85].

Otro que podría datarse en la misma fecha es un patrón que también fue producido en los Países Bajos, coincidencia que revela los estrechos vínculos existentes entre los azulejos producidos en Sevilla y los de aquellas tierras del Norte [101-3984]. Sancho pudo documentarlo en la Universidad literaria (hoy Facultad de Bellas Artes), antes de que desaparecieran de ese edificio[86]. Pero también se conservan en otros de Sevilla como el convento de Madre de Dios, el convento de Santa Inés o el monasterio de Santa Paula. En este último, éstos azulejos forman parte de un gran zócalo datado, según las partes que lo componen, en 1617, 1621 y 1631 y documentado como obra del importante pintor de azulejos Hernando de Valladares que hizo un uso frecuente del mismo[87].

Panel de azulejos

Sevilla, fines del siglo XVI o principios del XVII
Pintado
26,8 x 40 x 2 cm
101-3984

¿Alonso García?
Detalle de panel de azulejos

Sevilla, último cuarto del siglo XVI
Pintado
101-4006

¿Alonso García?
Azulejos
Sevilla, último cuarto del siglo XVI
Pintado
22,4 x 12,5 x 2 cm
101-4149

¿Alonso García?
Azulejos
Sevilla, último cuarto del siglo XVI
Pintado
25,5 x 25 x 2,5 cm
101-4145

Uno de los azulejos exhibidos, cuyo patrón también tiene estrechos paralelos en los Países Bajos, también forma parte del grupo que podemos datar hacia 1575. El uso de las cintas de triple banda para formar lazos y registros que contienen motivos vegetales estilizados lo vincula con las obras del círculo de Alonso García. Algunos de ellos están presentes en los revestimientos del Museo de Bellas Arte donde fueron instalados a inicios del siglo XX, procedentes de diversos conventos de la ciudad y también hay ejemplares en el convento del Carmen Descalzo, de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) [101-4147][88]. Otro de los diseños [101-3793] refleja un patrón idéntico al usado en un zócalo de la iglesia de Santiago y también en el convento de Santa Clara, en Carmona (Sevilla), datados hacia 1577 . De uno de ellos existen ejemplares paralelos entre los que revisten la iglesia parroquial de Santa Ana, en el barrio de Triana (Sevilla) [101-3995].

Se trata de ejemplares dibujados con enorme finura por un pintor anónimo que pudo ser también el que decora los azulejos de la capilla del capitán Rodrigo de Jerez, en la iglesia del convento de Madre de Dios (Sevilla) y que están indirectamente datados por documentos en 1573 y atribuidos por Sancho a Alonso García[90].

Otros de los que se exhiben junto a los anteriores pueden ser vinculados al mismo círculo y fecha. De algunos de ellos, incluso, hay ejemplares idénticos en edificios sevillanos. Es el caso de uno de ellos, del que se encuentran ejemplares en el convento de San Clemente y en el de Santa Inés [101-4271]. Del mismo ámbito son otros de los mostrados [101-4272 y 101-4148]. Resulta llamativo que este patrón y otros muchos de los seguidos en la producción de azulejos sevillanos pueden también verse entre los producidos en Lisboa [101-40]. Estas coincidencias plantean la pregunta sobre la vía por la que se produjeron los contactos. No sabemos si fueron artistas que emigraron de un centro a otro o los mismos productos que pudieron ser objeto de intercambio comercial, aunque la primera posibilidad la vemos más probable que la segunda puesto que apenas se conocen azulejos sevillanos de esta época en territorio portugués.

Un motivo especialmente interesante presenta uno de los paneles por estar muy literalmente inspirado en los techos romanos reproducidos por algunos de los tratados de arquitectura del Renacimiento [101-4008 y 101-3794]. Este patrón es similar a unos que revisten una pared de la iglesia de Santa Ana (Sevilla)[91]. Y del mismo tipo sería otro patrón representado en el Museu Berardo Estremoz [101-4273] con ejemplares similares exhibidos en el Museo de Bellas Artes de Sevilla[92].

Llama la atención un azulejo policromo cuyo diseño coincide literalmente con el que se produjo en Talavera con el nombre de “florón arabesco”, mencionado en los contratos firmados para revestir el monasterio de El Escorial [101-3838]. En caso de ser producto de Sevilla, como parece, habría que confirmar que también en esa ciudad se fabricaron los dos modelos de El Escorial, puesto que el llamado “florón principal” está ampliamente documentado e incluso presente en esta colección y será reproducido más adelante por constituir versiones algo más tardías de dichos patrones [101-3987 y 101-4180].

No deben extrañarnos estas coincidencias, ya que tanto Sevilla como Talavera actuaron en la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII como centros distribuidores de azulejos que fueron objeto de exportación y como focos difusores de los propios pintores que emigraban a otras zonas del país y del extranjero a producir lo que habían aprendido en su patria. Tanto en el caso de Sevilla como en el de Talavera es un fenómeno constatado. Miles de azulejos fueron expedidos desde el puerto de Sevilla y destinados a Lima (Perú) como pudo documentar Sancho Corbacho[93]. Más recientemente, Emma Yanes ha estudiado detenidamente el caso de Puebla de los Ángeles (México), a donde fueron tanto azulejos sevillanos como pintores de cerámica de Sevilla y de Talavera[94].

Nada debe sorprendernos, por tanto, que también pintores de azulejos andaluces o castellanos emigrasen a Cataluña y que los diseños que conocemos en fechas tempranas en Talavera y en Sevilla se interpretaran también poco después en ciudades de la Corona de Aragón, aunque en su interpretación se introdujeran algunas variaciones que hoy nos permiten su identificación. En el caso del Salón de la Generalitat de Valencia, los azulejos que revisten su zócalo fueron encargados a un excelente pintor formado en Talavera y con taller operativo en Toledo, Jusepe de Oliva.

Pero en el caso de Barcelona no fueron los azulejos, sino el pintor el que se desplazó hasta Cataluña para fabricar allí el pavimento del salón principal del Palau de la Generalitat [101-4454 y 101-4480]. Su nombre era Lorenzo de Madrid[95]. Los paneles hechos probablemente por él y exhibidos hoy en la Colección Berardo apenas se diferencian de los que vemos en los centros castellanos, salvo en pequeños cambios que permiten diferenciarlos de las versiones talaveranas y sevillanas. El paralelo del esquema geométrico de uno de los paneles [101-4454] con la versión sevillana [101-4008] es bien evidente. El patrón de otro panel catalán [101-4480] es idéntico a uno usado en Talavera, probablemente diseñado por Floris y usado por sus discípulos y tan solo se diferencia de la versión castellana en la

forma de interpretar los detalles y en el color del dibujo. En el mismo panel [101-4480] el remate de ovas y flechas es idéntico a las versiones de Talavera y también de Sevilla [101-3780].

El motivo que hoy llamamos "de clavo" o "de diamante" fue uno de los que experimentaron una mayor difusión, siendo interpretado en varios centros productivos con ligeros matices diferentes según cada caso y hubo también versiones pintadas en Barcelona [101-4476]. Los primeros clavos datados en Sevilla son los del zócalo de la iglesia del convento de Santa María de Jesús. Son de autor desconocido y muestran la fecha de 1589. En Talavera, son más tempranos ya que Juan Fernández suministra este diseño al que llaman de "diamante" en 1575[96]. Los Valladares harán uso frecuente de este motivo y de las múltiples posibilidades de combinación de los varios subtipos que incluyen y mezclan cabezas de clavo con cartelas de tipo flamenco.

Posee la Colección Berardo varios ejemplos de este motivo. Uno de ellos combina dos de los subtipos, formando la misma composición reproducida por Sancho en el zócalo, hoy desaparecido, de la Universidad Literaria e idéntico al aún conservado en la iglesia del convento de Santa Inés, datable en 1592[97]. Era frecuente que los zócalos de este tipo limitaran los grandes paños con guardillas rectangulares, decoradas con motivos que simulan joyas con cabujones engastados en cartelas de recortes [101-4003].

Otro de los paneles reproduce un modelo diferente, algo más complejo al estar formado por tres tipos diferentes de azulejos [101-8]. Este patrón combina el clavo grande, un clavo más pequeño, inscrito en una cartela, y un tercer azulejo que simula ser una guardilla y al mismo tiempo rodea los clavos grandes, formando una gran cartela [101-4177]. Según Sancho, los azulejos que muestran esta misma composición, conservados en el Palacio de la Condesa de Lebrija, datarían de 1585, lo que, en caso de ser cierto, los convertiría en los más tempranos de este modelo entre los conocidos en Sevilla[98]. Esta misma combinación de clavos es la que forma el zócalo de la capilla del Capitán García Barrionuevo datados en 1602, en la iglesia parroquial de Santiago (Sevilla), y también los de la capilla de la familia Maestre en la iglesia parroquial de San Isidoro, de la misma ciudad, ambos, pintados por Hernando de Valladares.

El panel se completa por arriba y por abajo con frisos de ondas, aunque las inferiores han sido montadas de forma invertida. Ondas de este tipo están directamente inspiradas en el orden jónico y fueron repetidamente reproducidas en el Renacimiento, tanto en los edificios como en los tratados de arquitectura, especialmente en el de Sebastián Serlio, que alcanzó una gran difusión en España [101-4143], razón por la cual son a veces denominadas "ondas serlianas". El motivo de las ondas serlianas persistió en la segunda mitad del siglo XVII, pintado en color azul [101-3785].

A veces los zócalos de clavos y de otros motivos de inicios del siglo XVII se rematan por su parte alta o también tomaban contacto con el pavimento con azulejos que combinan figuras de genios de miembros vegetales y un friso de ovas y flechas [101-4001] o también con modelos de cresterías con espejos y cartelas de herrajes y otros motivos vegetales [101-4155].

Los más importantes conjuntos de azulejos de clavo de los últimos años del siglo XVI no han podido ser documentados pero, por el contrario, hay numeroso ejemplos de azulejos hechos por el taller de la familia Valladares que incluyen este motivo a principios del siglo XVII, logrando con los mismos tipos, varias combinaciones de originales efectos. Puede afirmarse que los sucesivos miembros de esta familia: Juan, Hernando o Benito, convirtieron su taller en el más importante de la ciudad durante el primer tercio del siglo XVII, periodo en el que prácticamente no tuvieron profesionales competidores en la ciudad que pudieran rivalizar con ellos. Por este motivo, fueron casi los únicos proveedores de parroquias, capillas privadas, conventos y monasterios de Sevilla y su amplia área de influencia. Fueron, además, importantes exportadores enviando obras suyas a Córdoba, Granada, Lisboa, México o Perú.

Es muy evidente la deuda estética que el taller de la familia Valladares muestra con los grutescos de Cristóbal de Augusta y con los motivos de patrón de los conjuntos atribuidos a Alonso García y otros coetáneos. No obstante, en sus obras, los grutescos quedaron reducidos casi siempre a frisos y pilastras y el estilo en que eran interpretados carecía de la elegancia y la profusión de elementos de los que antes había pintado Augusta. En relación al riquísimo repertorio de motivos de patrón que se había desarrollado en los zócalos del último cuarto del siglo XVI, los de Valladares aparecen algo más pobres en su variedad y menos delicados en su ejecución. Tal vez todos estos síntomas eran un reflejo de la decadencia que desde inicios del siglo XVII va experimentando esta ciudad que vio disminuir progresivamente la afluencia de productos, metales nobles y comerciantes internacionales que habían llegado a ella en la etapa anterior. A pesar de todo, aunque descienda la calidad estética, no descendió en igual medida el volumen de producción ya que las parroquias y, sobre todo, los conventos siguieron aumentando su patrimonio y renovando sus construcciones para las que continuaron reclamando revestimientos de cerámica[99].

Hernando o Benito Valladares
Azulejos

Sevilla, principios del siglo XVII
Pintado
26,5 x 13 x 2 cm
101-3812

Algún azulejo hay en la Colección Berardo que puede representar una pequeña muestra de los grutescos que pintaban Hernando o Benito Valladares en sus conjuntos [101-3812]. Sin mostrar la gracia manierista de los grutescos de Cristóbal de Augusta, siguen siendo composiciones muy equilibradas y correctas y, sobre todo, de un colorido de gran brillantez. El expuesto es una figura infantil, dibujada con una línea temblorosa y un modelado pictórico sencillo con color ocre diluido. Sujeta una cornucopia llena de frutos, mientras una tortuga sigue los pasos de un animal cuya figura se completaría con el azulejo adyacente.

En el repertorio de azulejos de patrones modulares, los clavos siguieron vigentes durante las primeras décadas del siglo XVII, pero hubo otros que se hicieron muy populares y fueron incluidos en un notable número de conjuntos [101-4162]. El que aquí se reproduce y el de clavo están presentes en obras documentadas y datadas de Hernando de Valladares como, por ejemplo, la capilla de Álvaro Ponce de León, en la iglesia parroquial de San Vicente, obra de 1602 . También aparece este motivo en los zócalos del claustro del Monasterio de Santa Paula, azulejos que hace el mismo ceramista entre los años 1617 y 1631. Una interpretación temprana de este motivo puede contemplarse en el Museo de Bellas Artes, de Sevilla, ejemplares que Sancho data en 1576 y que son de una ejecución más delicada que las más simplificadas que vemos en los conjuntos de Valladares[101]. El motivo fue usado también para formar pavimentos, como puede verse en el monasterio de San Isidoro del Campo (Sevilla).

Otro de los patrones que Hernando de Valladares heredó del periodo anterior fue el llamado “florón principal”, probablemente diseñado muchos años antes por Floris y usado por sus discípulos para los revestimientos de El Escorial. También este motivo fue interpretado en azul, como lo muestran zócalos como el de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, en la iglesia de Santa Catalina, y también un ejemplo de la propia Colección Berardo [101-4180].

Resulta interesante hacer constar que al igual que en Talavera, también se hicieron en Sevilla interpretaciones de este mismo motivo en varios colores, como vemos en el monasterio sevillano de Santa Paula y en algún ejemplo de la Colección Berrado [101-3987]. De esa variante policroma podemos ver una interpretación sevillana de este patrón, hecha con gran finura, en la escalera del Palacio de la Condesa de Lebrija y, aunque no está segura su procedencia, es muy posible que date del último tercio del siglo XVI.

Este motivo que todos identifican con el monasterio de San Lorenzo de El Escorial y con la azulejería talaverana, será imitado en otros centros de producción nacional como Valencia o Barcelona, durante el Barroco y también en Lisboa [101-27].

El éxito de este patrón se prolongó mucho en el tiempo y volvió a ponerse de moda durante el siglo XX con los movimientos regionalistas. Por esa razón, las modernas fábricas talaveranas y sevillanas de inicios del siglo XX lo producirán para destinar a edificios de alto valor emblemático y considerados representativos de un estilo arquitectónico “nacional” [101-4005].

Como ya ha sido mencionado, uno de los conjuntos conservados más completos de Hernando de Valladares es el revestimiento de la iglesia, coros y claustro principal del monasterio de Santa Paula. En este conjunto se combinan varios motivos de patrón, interrumpidos a veces por composiciones de grutescos que forman un registro central en el que aparece un hombre barbado que lleva sobre su cabeza un cesto de frutas del que cuelgan guirnaldas de frutos y peces. Uno de estos conjuntos está presente en la Colección Berardo, aunque lamentablemente falta la figura central y están algo descompuestas otras partes del panel [101-4408].

Hernando o Benito Valladares
Panel de azulejos
Sevilla, principios del siglo XVII
Pintado
250 x 137,5 x 2 cm
101-4408

Recorre la parte baja, una fila de azulejos con las ondas serlianas y, sobre ésta, un friso de roleos de acantos del que brotan esfinges; flanquean el panel central dos pilastras de candelabros, elemento que en los contratos de Valladares llaman "subientes" por el sentido ascendente de su composición. Sobre estas pilastras, otro friso de roleos muestra un escudo con el león emblemático de la orden de San Jerónimo al que corresponde el monasterio de Santa Paula de Sevilla del que pudiera, tal vez, proceder.

En el taller de los Valladares, como se comprueba por los patrones hasta ahora mencionados, se usaron grutescos inspirados directamente en la obra de Cristóbal de Augusta, patrones también heredados de la tradición sevillana anterior y otros tomados de Talavera. Algunos de los modelos se inspiran en los diseños flamencos de forma muy literal [101-4274]. Aunque este patrón responde a un modelo muy infrecuente, hay un cierto número de ejemplares en los zócalos de la iglesia del convento sevillano de Madre de Dios y también en el refectorio del convento de Santa Clara de Sevilla. Un modelo muy similar a éste se conserva en el Museo de Bellas Artes y formó parte de la colección de José Gestoso[102].

Los conjuntos de los Valladares incluían azulejos para zócalos y también olambrillas para pavimentos y azulejos especiales para cubrir los frentes de las gradas de las escaleras. Para este último fueron decorados frecuentemente con un motivo inspirado en las acanaladuras de los fustes del orden dórico, interrumpidas con hojas de acanto [101-4158]. Con este tipo de azulejos están revestidas las escaleras del claustro del monasterio de Santa Paula (1617-1631).

En los zócalos de Valladares, los azulejos cuadrados eran combinados con las guardillas que se usaban para separar sus diferentes partes: basamentos, frisos, paños, pilastras y remates. No siempre eran los mismos motivos ya que a veces eran formados con cartelas y motivos vegetales [101-3992] y en otras ocasiones, se decoraban con calabrotes, un motivo inspirado en las basas del orden jónico. También se usó frecuentemente para decorar los alizares de ángulo [101-4339]. Valladares también decoró numerosos alizares con cartelas [101-4347].

Completaban sus revestimientos los Valladares con olambres y olambrillas de muy variados temas geométricos, vegetales y animales. Muchos de ellos reflejaban el esquema compositivo de los azulejos holandeses, en el cual el motivo principal ocupa el círculo central dejando pequeños motivos secundarios para llenar los espacios de los ángulos del azulejo. El esquema fue usado para decorar olambres, es decir, azulejos de tamaño convencional usados en pavimento, combinados con ladrillos sin vidriar. Es el caso de cuatro ejemplares de la Colección Berardo, interesantes por ser muy escasos los de este tamaño [101-4176].

Fueron muy numerosos los edificios que en Sevilla, durante las primeras décadas del siglo XVII, completaron sus pavimentos de ladrillos con olambrillas suministradas por el taller de Valladares. Una buena muestra de este tipo de pavimentos se ofrece en una recomposición incluida en el museo [101-4294]. En este caso, los motivos son muy semejantes, aunque en otras ocasiones la variedad era muy notable, incluyendo animales, plantas y emblemas de cierto valor simbólico.

Uno de los patrones que se usaban en el segundo tercio del siglo XVII, refleja esquemas y motivos heredados del periodo anterior, aunque, siguiendo una tendencia creciente en este siglo, reduce el número de colores, dando preferencia al azul sobre los demás. Lo vemos aplicado, en su versión monocroma azul, revistiendo bancos del jardín de la Damas del Real Alcázar. El esquema va formando pequeños cuadrados y grandes cruces griegas en el interior de las cuales aparecen alternativamente esquemas geométricos y herrajes de origen flamenco [101-4278]. Se remata frecuentemente este patrón con un sencillo motivo de crestería de aspecto vegetal, con un diseño muy simplificado y poco naturalista como corresponde a este periodo en que todo el repertorio se acerca a la geometría de formas puras. En este caso, va ejecutado en reserva blanca sobre fondo azul [101-4184], pero es también frecuente ver este mismo motivo ejecutado en azul sobre fondo blanco [101-4182] e, incluso, en versión policroma [101-4144].

El efecto general de este patrón recuerda algunos de los esquemas usados en Sevilla para decorar techos en edificios clasicistas y puede ser contemplado en uno de los más hermosos paneles de la Colección Berardo, diseño que, en su efecto general, hace recordar algunos patrones portugueses del mismo periodo [101-4174, 101-4175 y [101-24].

Al mismo repertorio corresponde un modelo de guardilla ancha y otro de dimensión más estrecha, pintados en reserva azul con toques de amarillo [101-4142, 101-4152, 101-4154 y 101-3991]. Se usaban a veces para completar pavimentos pero también combinados con ladrillos de terracota sin vidriar, para formar zócalos de

escasa altura que se colocaban en Sevilla durante el segundo tercio del siglo XVII, un periodo de decadencia económica en que los revestimientos de azulejos fueron haciéndose cada vez menos frecuentes, tanto por razones económicas como también estéticas. Los hay de este tipo en los espacios de clausura del antiguo convento sevillano de Santa Clara y también los hubo, antes de su rehabilitación, en el Palacio de Miguel de Mañara, hoy sede de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y están datados en 1646 en la capilla de don Cristóbal Laguero, en la iglesia parroquial de Huevar (Sevilla)[103]. Se hicieron, igualmente, para completar estos conjuntos, contrahuellas que combinaban estos mismos colores y parecidos diseños [101-3977].

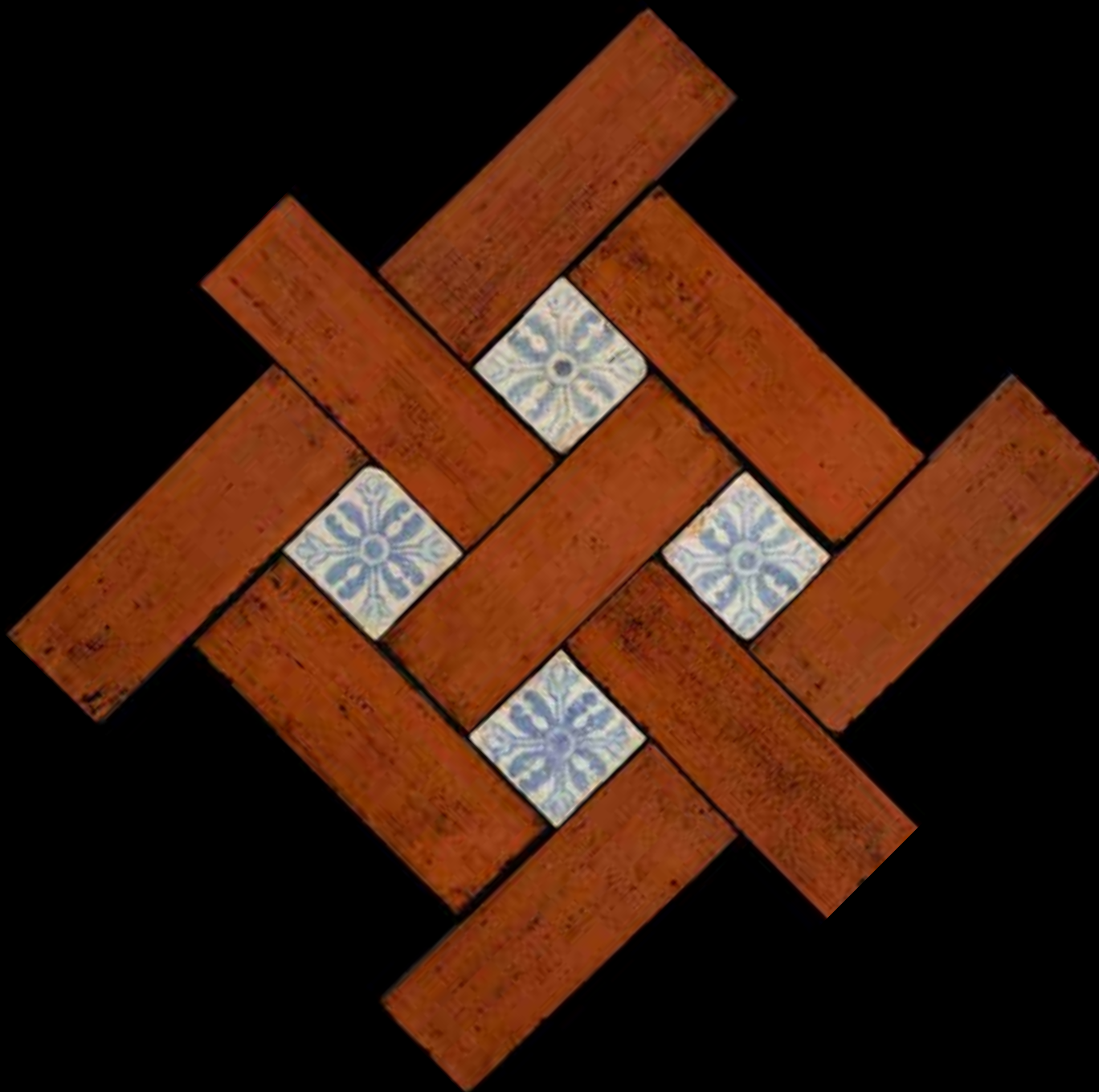
El equilibro entre las tendencias más austeras y desornamentadas de los arquitectos clasicistas y el interés de muchos de los clientes por que los revestimientos fuesen soportes elocuentes de mensajes y proclamas se percibe en algunos azulejos [101-3996]. Se trata de unas contrahuellas que, contempladas a cierta distancia, parecen reflejar sólo la combinación de rectángulos y óvalos, tan frecuente entre los diseñadores del llamado manierismo desornamentado. No obstante, conforme la visión es más cercana, comienzan a distinguirse motivos ornamentales, como las máscaras, o religiosos, como los querubes e incluso los que aluden a la orden religiosa de la que depende el edificio en el que fueron aplicados estos azulejos. En este caso debió ser un inmueble perteneciente a la orden de San Francisco y por esa razón, aparecen algunos de sus emblemas. Un cordón con nudos recorre estas contrahuellas superior e inferiormente y en los pequeños registros ovalados y rectangulares, figuran los brazos cruzados de Cristo y de San Francisco y las cinco llagas de Cristo crucificado que, según la leyenda, fueron transferidas milagrosamente al santo fundador de la orden.

Hay casos muy evidentes de la larga pervivencia en el tiempo de algunos patrones de fines del siglo XVI que logran sobrevivir hasta finales del siglo XVII. Uno de ellos ya formó parte del conjunto de azulejos que pinta Cristóbal de Augusta para la capilla del Palacio Gótico del Real Alcázar entre 1577 y 1579. Siguió interpretándose, en varios colores, a inicios del siglo XVII, como vemos en conjuntos documentados como obra de Valladares [101-4270]. Son los casos de la iglesia del convento de Madre de Dios o en monasterio de Santa Paula, ambos en Sevilla.

Pero fue el patrón que con mayor frecuencia protagonizó los zócalos de las décadas de 1650, 1560 y 1670 en su versión exclusivamente azul [101-4170]. Han quedado conjuntos importantes en Sevilla, como la sacristía del Sagrario de la Catedral, obra de Lorenzo de Sepúlveda, hecha en 1657, la Iglesia de Santa María la Blanca, revestida poco después de 1662, el Hospital de San Juan de Dios o la sacristía del Hospital de la Santa Caridad, espacios revestidos por esos mismos años. También se han conservado ejemplos de este patrón, usados en edificios civiles como el Palacio de los Bucarelli, hoy de los condes de Santa Coloma (Sevilla), construido a finales del siglo XVII. En Portugal, durante el siglo XVII también se producirán azulejos con este mismo patrón [101-37].

Es un interesante esquema compositivo cuyo éxito pudo residir en el eclecticismo de sus elementos que combinan varias estéticas preferentes de la clientela andaluza. El esquema geométrico está a medio camino entre los herrajes flamencos y las cintas entrelazadas mudéjares, puesto que son cintas que pasan alternativamente por encima y por debajo unas de otras. Los registros formados con las cintas se ocupan alternativamente con rosetas de acantos de origen clásico y vegetación esquemática de tipo flamenco.

Azulejos

Sevilla, siglo XVII
Pintado
14 x 56 x 2 cm
101-3996

Reconstrucción de pavimento de olambrillas
Sevilla, segunda mitad del siglo XVII
Pintado
50,5 x 50,5 x 1,7 cm
101-4291

La guardilla que acompañaba a estos patrones es también un modelo que pervivirá durante la primera mitad del siglo XVIII y será aplicado también, con pequeñas variantes, a los alizares que protegían los ángulos de las gradas en pavimentos de patios, balcones y ventanas [101-4181 y 101-4343].

Fueron varios los motivos de remate, usados en los zócalos azules de la segunda mitad del siglo XVII e inicios del XVII y en ellos se percibe que la tendencia estética desde 1700 en adelante fue haciendo disminuir los patrones geométricos que se preferían en el periodo anterior y aumentar los motivos figurativos de tipo vegetal e incluso los que daban cabida a figuras humanas. Era, en realidad, una manifestación de las preferencias del estilo Barroco por el arte figurativo y la imitación de la Naturaleza [101-3982 y 101-4183].

Otros muchos patrones pintados en azul, bien sobre blanco, bien en reserva, fueron diseñados y producidos en Sevilla hacia 1700, aunque son escasos los ejemplos que quedan de aquel periodo [101-3796 y 101-3795]. Tal vez otro testimonio del incremento de expresividad que se experimenta a inicios del siglo XVIII en la azulejería sevillana sea el aumento de la proporción de los elementos que formaban los patrones. Por ejemplo, hay algunos en los que las cintas que forman los esquemas geométricos aumentan de anchura [101-4179 y 101-4165]. Y también en Portugal se percibe este cambio en algunos de los patrones contemporáneos [101-42].

De este último tipo los encontramos aplicados a pavimentos en el antiguo monasterio de San Isidoro del Campo, municipio de Santiponce (Sevilla) y del mismo tipo vemos una representación en la Colección Berardo en un fragmento de pavimento reconstruido con piezas del mismo tipo [101-4291].

Y, tal vez la otra manifestación de este mismo aumento de la expresividad es la recuperación de las versiones policromas de motivos, hasta ese momento, interpretados mayoritariamente en azul durante las últimas décadas del siglo XVII [101-4173 y 101-3834, 101-4168 y 101-4163].

Estos zócalos de azulejos policromos del periodo inicial del Barroco, a fines del siglo XVII e inicios del XVIII, recurren aún a motivos del final del Manierismo al componer nuevas versiones de cresterías, contrahuellas y alizares con cartelas [101-4146 , 101-4159 y 101-4358] y también representan un motivo que, a pesar de ser usado en los arreglos efímeros, domésticos y religiosos, de los espacios interiores, se usaron también con enorme frecuencia en los espacios exteriores, en los retablos de madera dorada y en la arquitectura: las jarras de flores [101-3829].

A finales del siglo XVII y principios del XVIII, coincidiendo con un periodo en que la cerámica de Talavera alcanzó un altísimo nivel de valoración, un grupo de ceramistas en Sevilla que imitan los productos de esa procedencia se hacen denominar en los documentos “pintores de loza de Talavera” o, incluso “pintores talaveranos”. A ese grupo corresponden varios azulejos expuestos [101-4160]. Eran artistas que trabajaban habitualmente obras policromas. La estructura ornamental de estos azulejos y de otros muchos de desarrollo exclusivamente horizontal, permitía que fuesen usados como rodapié de zócalo y también como contrahuella en el frente de escalones.

Azulejo para crestería

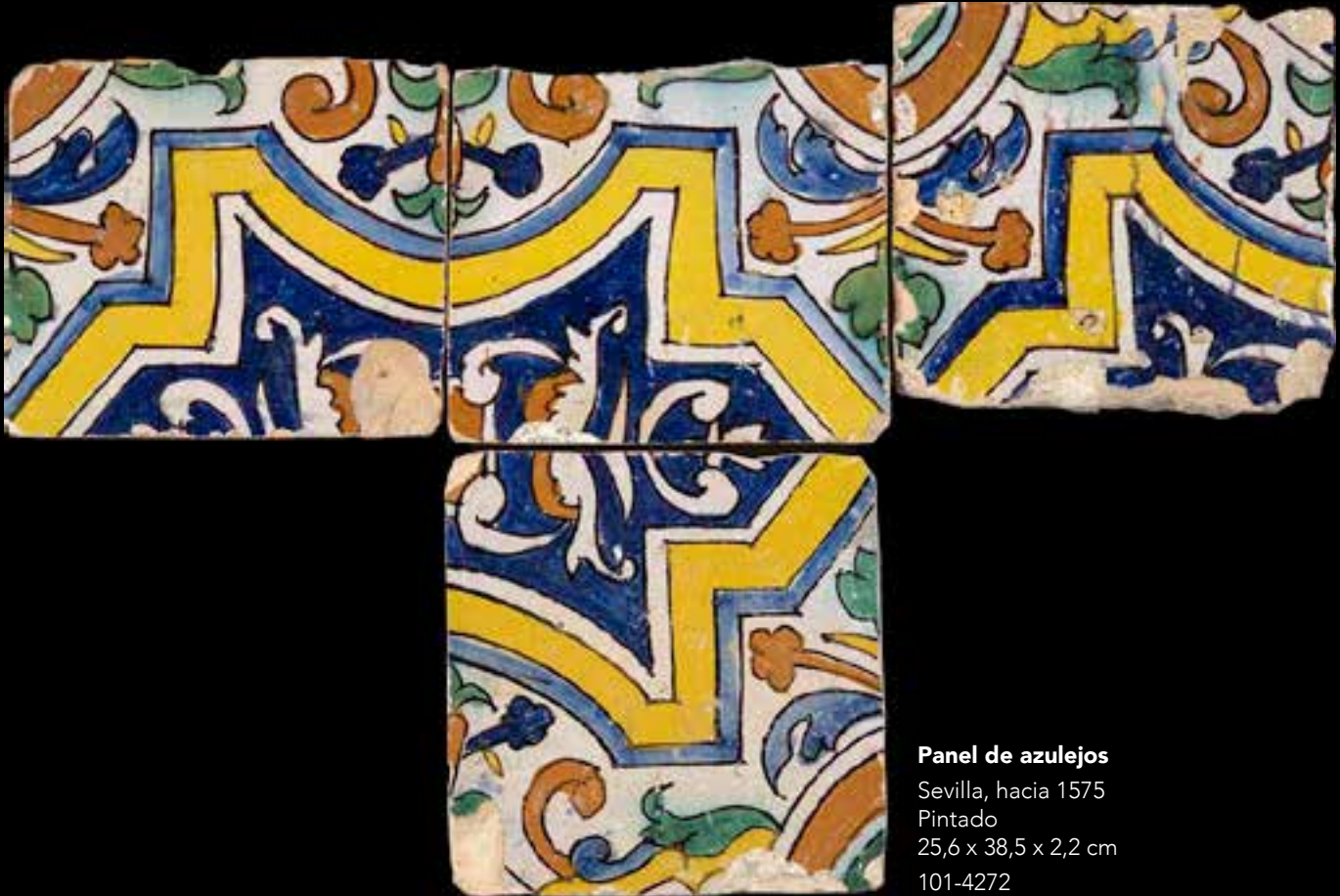
Sevilla, segunda mitad del siglo XVII
Pintado
13,4 x 13,4 x 2 cm
101-3829

¿Alonso García?
Azulejos
Sevilla, hacia 1575
Pintado
13,5 x 26,5 x 1,8 cm
101-4147

¿Alonso García?
Fragmento de azulejo
Sevilla, hacia 1577
Pintado
10,5 x 13 x 2 cm
101-3793

Azulejos
Sevilla, hacia 1575
Pintado
12,8 x 38,5 x 2,2 cm
101-3995

Panel de azulejos
Sevilla, finales del siglo XVI
Pintado
28 x 42,5 x 2,2 cm
101-4271

Panel de azulejos
Lisboa, finales del siglo XVII
Pintado
28 x 28 x 1,5 cm
101-40
En exposición
en Bacalhôa Adega Museu, Azeitão

Panel de azulejos
Sevilla, hacia 1575
Pintado
25,6 x 38,5 x 2,2 cm
101-4272

Azulejos
Sevilla, hacia 1575
Pintado
12,3 x 25 x 2 cm
101-4148

Azulejo
Sevilla, hacia 1575
Pintado
12,7 x 12,7 x 1,7 cm
101-4505

Panel de azulejos
Sevilla, hacia 1575
Pintado
39,5 x 51,5 x 2,2 cm
101-4008

Azulejo
Talavera, hacia 1575
Pintado
13,7 x 13,7 x 1,5 cm
XXXIV
Colección privada: Vera e Verónica Leitão

Fragmento de azulejo
Sevilla, hacia 1575
Pintado
10 x 8,5 x 2 cm
101-3794

Azulejos
Sevilla, hacia 1575
Pintado
27 x 27,3 x 1,8 cm
101-4273

Azulejo
Sevilla, hacia 1575
Pintado
12,5 x 12,5 x 2,3 cm
101-3838

¿Lorenzo de Madrid?
Panel de azulejos
Barcelona, principios del siglo XVII
Pintado
27,5 x 27,5 x 1,5 cm
101-4454

Panel de azulejos
Barcelona, principios del siglo XVII
Pintado
43 x 44 x 1,7 cm
101-4480

Azulejo
Sevilla, finales del siglo XVI, principios del XVII
Pintado
12,5 x 12 x 2 cm
101-3780

Panel de azulejos

Sevilla, finales del siglo XVI, principios del XVII
Pintado
80,5 x 40 x 2 cm
101-4166

Panel de azulejos
Barcelona, principios del siglo XVII
Pintado
29,5 x 29,5 x 2 cm
101-4476

Azulejos para crestería
Sevilla, finales del siglo XVI, principios del XVII
Pintado
13,5 x 40,3 x 2 cm
101-4155

Panel de azulejos

Sevilla, finales del siglo XVI,
principios del XVII Pintado
82 x 94 x 2 cm

101-8

Panel de guardillas

Sevilla, finales del siglo XVI, principios del XVII
Pintado
6,5 x 52,5 x 2 cm

101-4003

Azulejo para guardillas
Sevilla, siglo XVII
Pintado
13 x 13 x 2 cm
101-3785

Azulejos para guardillas
Sevilla, finales del siglo XVI, principios del XVII
Pintado
13,5 x 27,5 x 2 cm
101-4001

Azulejos para guardillas
Sevilla, finales del siglo XVI, principios del XVII
Pintado
13,5 x 41 x 2,2 cm
101-4143

Azulejos para guardillas
Sevilla, finales del siglo XVI, principios del XVII
Pintado
14 x 41 x 2 cm
101-4177

Panel de azulejos

Sevilla, finales del siglo XVI, principios del XVII
Pintado
68 x 68,5 x 2 cm
101-4162

Azulejos
Sevilla, finales del siglo XVI, principios del XVII
Pintado
27,5 x 26,5 x 2,2 cm
101-4274

Guardillas
Sevilla, principios del siglo XVII
Pintado
9,6 x 27,5 x 2 cm
101-3992

Valladares
Azulejos de basamento
Sevilla, principios del siglo XVII
Pintado
11 x 26,6 x 1,8 cm
101-4158

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XX
Pintado
78,5 x 130,5 x 1,5 cm
101-4005

Panel de azulejos
Sevilla, finales del siglo XVI,
principios del XVII
Pintado
68 x 68,5 x 2 cm
101-4162

Panel de azulejos
Sevilla, finales del siglo XVI
principio del XVII
Pintado
27,5 x 27,8 x 2 cm
101-3987

Alizar
Sevilla, principios del siglo XVII
Pintado
6 x 22 x 10 cm
101-4339

Alizar
Sevilla, principios del siglo XVII
Pintado
6,5 x 21,5 x 5,5 cm
101-4347

Panel de azulejos
Lisboa, siglo XVII
Pintado
28 x 28 x 1,5 cm
101-27
En exposición en Bacalhôa Adega Museu, Azeitão

Olambres

Sevilla, principios del siglo XVII
Pintado
26,5 x 26,5 x 2 cm
101-4176

Valladares
Azulejos de basamento

Reconstrucción de pavimento con olambrillas
Sevilla, principios del siglo XVII
Pintado
65 x 65 x 1,7 cm
101-4294

◂ **Panel de azulejos**
Sevilla, siglo XVII
Pintado
93,5 x 67 x 2 cm
101-4278

Detalle de panel de azulejos
Lisboa, segundo cuarto del siglo XVII
Pintado
101-25

Panel de azulejos
Sevilla, primera mitad del siglo XVII
Pintado
27 x 26,5 x 2 cm
101-4175

Panel de azulejos
Lisboa, primera mitad del siglo XVII
Pintado
28,5 x 28,5 x 1,5 cm
101-24
En exposición
en Bacalhôa Adega Museu, Azeitão

Panel de azulejos
Lisboa, primera mitad del siglo XVII
Pintado
84,5 x 56,5 x 1,5 cm
101-757
En exposición en
Bacalhôa Adega Museu, Azeitão

Panel de azulejos
Sevilla, primera mitad del siglo XVII
Pintado
27 x 23,5 x 1,5 cm
101-4174

Azulejos
Sevilla, siglo XVII
Pintado
13,3 x 41 x 1,8 cm
101-4184

Azulejos
Sevilla, siglo XVII
Pintado
14 x 27,5 x 1,5 cm
101-4182

Azulejos
Sevilla, siglo XVII
Pintado
13 x 27,5 x 2,5 cm
101-4144

Azulejos para guardilla
Sevilla, mitad del siglo XVII
Pintado
13,5 x 40,5 x 2 cm
101-4142

Azulejos para guardilla
Sevilla, mitad del siglo XVII
Pintado
13,5 x 40 x 2,2 cm
101-4152

Guardilla
Sevilla, mitad del siglo XVII
Pintado
9,3 x 40,2 x 2,2 cm
101-4154

Guardilla
Sevilla, mitad del siglo XVII
Pintado
6,8 x 40,2 x 1,8 cm
101-3991

Azulejos
Sevilla, mitad del siglo XVII
Pintado
13,5 x 27,3 x 2 cm
101-3977

Guardilla
Sevilla, finales del siglo XVII, principios del XVIII
Pintado
9,8 x 27,5 x 2 cm
101-4181

Alizar
Sevilla, finales del siglo XVII, principios del XVIII
Pintado
6,3 x 22 x 6 cm
101-4343

Azulejos
Sevilla, finales del siglo XVII, principios del XVIII
Pintado
13,3 x 39,5 x 2 cm
101-4183

Azulejos
Sevilla, finales del siglo XVII, principios del XVIII
Pintado
11,2 x 41 x 2 cm
101-3982

Panel de azulejos
Sevilla, finales del siglo XVI, principios del XVII
Pintado
27 x 28 x 2 cm
101-4270

Panel de azulejos
Lisboa, primera mitad del siglo XVII
Pintado
28 x 28 x 1,5 cm
101-37
En exposición
en Bacalhôa Adega Museu, Azeitão

Panel de azulejos
Sevilla, segunda mitad del siglo XVII
Pintado
41 x 41,5 x 2 cm
101-4170

Panel de azulejos

Sevilla, finales del siglo XVII, principios del XVIII
Pintado
42 x 42 x 2 cm
101-4165

Panel de azulejos
Lisboa, segunda mitad del siglo XVII
Pintado
28 x 28 x 1,5 cm
101-42
En exposición
en Bacalhôa Adega Museu, Azeitão

Azulejo
Sevilla, finales del siglo XVII,
principios del XVIII
Pintado
14 x 14 x 1,8 cm
101-3796

Fragmento de azulejo
Sevilla, hacia 1575
Pintado
11,7 x 13 x 1,5 cm
101-3795

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVII
Pintado
40,5 x 40,5 x 2 cm
101-4168

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVII
Pintado
58 x 34,5 x 1,5 cm
101-4163

Azulejo
Sevilla, siglo XVII
Pintado
13 x 13 x 1,6 cm
101-3834

Panel de azulejos
Sevilla, siglo XVII
Pintado
27,2 x 27,2 x 1,7 cm
101-4173

Panel de azulejos
Sevilla, finales del siglo XVII, principios del XVIII
Pintado
25 x 26 x 2 cm
101-4179

Azulejos para crestería
Sevilla, Siglo XVII
Pintado
14 x 27,5 x 2 cm
101-4146

Azulejos
Sevilla, siglos XVII - XVIII
Pintado
13 x 26,8 x 2 cm
101-4160

Azulejos
Sevilla, siglo XVII
Pintado
14,5 x 28,5 x 1,5 cm
101-4159

Alizar
Sevilla, siglos XVII - XVIII
Pintado
6,5 x 23,2 x 9 cm
101-4358

LOS AZULEJOS DEL BARROCO Y LA ILUSTRACIÓN

Testimonio de devociones

En la progresiva evolución que experimentan los revestimientos arquitectónicos desde el siglo XVI al XVII -o dicho en términos estilísticos- desde el arte mudéjar al manierista y al Barroco, se percibe un progresivo alejamiento de los diseños abstractos y geométricos y una evidente aproximación al mundo más elocuente de la figuración. El repertorio de motivos irá alejándose de la arquitectura y acercándose a la pintura de caballete. Tal vez este progresivo cambio esté relacionado con la implantación de los nuevos postulados de la Iglesia dictados tras la Reforma protestante y la celebración del Concilio de Trento entre 1545 a 1563. Entre otras muchas medidas, la Iglesia de Roma toma la decisión de que el arte vuelva a ser, como lo había sido durante la Edad Media, un instrumento de evangelización, una especie de tercera retórica que debe apoyar a las de la palabra y la liturgia. Esto tuvo una decisiva influencia sobre la orientación que la Iglesia impuso a sus encargos artísticos y los azulejos no era sino una forma de pintura mural que también se vio afectada por esta nueva orientación.

Figura 11
¿Juan de las Casas?
Nuestra Señora de la Candelaria
Sevilla, primera mitad del siglo XVIII
Pintado
Antiguo oratorio del Palacio de Bacalhôa

No es extraño, por tanto, que a lo largo del siglo XVII y, sobre todo en el XVIII, el azulejo se convierta en soporte de imágenes y de escenas de la vida de Cristo, de la Virgen y de los santos. El culto a María y a los santos, negado por el Protestantismo, se convertirá en preferente en este nuevo escenario y esto se percibirá de una manera muy evidente en la evolución de los azulejos en Portugal y en España. Sevilla no será en esto una excepción y desde principios del siglo XVII comienzan a pintarse en los talleres cerámicos del barrio de Triana, y cada vez con mayor frecuencia, paneles de santos, a veces resaltados con molduras simuladas e incluso con arquitecturas ornamentadas. Por esta razón hoy se denominan "retablos cerámicos"[102].

Una obra particularmente interesante se encuentra en el interior del Palacio de Bacalhôa. Se trata de un par de azulejos pintados en Sevilla en el siglo XVIII. Representa a Nuestra Señora de la Candelaria, una advocación mariana especialmente vinculada a esta ciudad. Son de enorme interés dos detalles de esta obra. En primer lugar, la moldura que en este caso no es pintada, como solía ser lo habitual, sino en relieve vidriado, lo que recuerda obras conservadas en Sevilla como los elementos alegóricos alusivos a la virgen María y al Sacramento, aplicados en el exterior de la capilla sacramental de la iglesia parroquial de Santa Catalina. Por otro lado, llama la atención igualmente que al pie de la imagen religiosa se representa un personaje masculino que parece ser el donante u oferente de la obra. En señal de devoción muestra el mismo atributo de la virgen, una vela encendida, en su mano derecha mientras que con la izquierda sostiene un compás y junto a éste, una escuadra, una sierra y otros instrumentos de trabajo propios de arquitectos, albañiles y carpinteros, sin duda aludiendo a su profesión [Figura 11]. Sobre la imagen, se lee de forma contraída el anagrama de María y la frase "COSEBIDA SIN PECADO" alusiva a la inmaculada concepción de María en el vientre de su madre.

Los otros dos retablos cerámicos que posee la Colección Berardo corresponden a dos géneros de los varios que surgen durante este periodo. El primero de ellos, insertado entre azulejos de patrón de época, ligeramente anteriores, representa a San Francisco de Paula [101-4006]. Es un panel interesante por ser muy temprano dentro de su género y por estar pintado de forma especialmente meticulosa. El santo aparece en el eje de la composición, dejando a la izquierda un frondoso árbol, referido a su condición de eremita y unos lirios que indican su virtud. A la derecha, un edificio que alude a su labor como fundador de la Orden de frailes Mínimos franciscanos, y una palmera, el árbol que da fruto hasta en el árido desierto. El panel refleja muy fielmente en la fisonomía del santo, el único grabado que representa sus rasgos personales, hecho por Jean Burdichon (1457-1521), pintor miniaturista de la corte francesa. El único cambio respecto de la estampa es que en aquella aparece representado de medio cuerpo y en este panel ha sido completada su figura. Sobre

Placa cerámica
Sevilla, hacia 1800
Pintado
26,7 x 18,5 x 1,2 cm
101-3813

el edificio del convento, aparece la palabra clave de su ideología CHARITAS, una virtud cristiana que fue especialmente fomentada por la Iglesia romana contra-reformada. San Francisco de Paula (1416-1507), a pesar de no haber sido ordenado sacerdote, fue canonizado en 1519 por el papa León X.

El panel muestra el estilo y los colores del taller de los Valladares a principios del siglo XVII y, por la bordura azul que rodea la escena, parece que lo conservado es una pintura completa, aunque la mayor parte de los santos conservados de este taller son imágenes integradas en grandes zócalos. El caso más importante es el del convento de San Francisco de la ciudad de Lima (Perú).

Detalle de panel de azulejos
Sevilla, primera mitad del siglo XVII
Pintado
101-4006

Casi dos siglos separan el panel de San Francisco de la pequeña placa cerámica en que se representa la imagen de San Sebastián, obra sevillana que podemos datar hacia 1800, aunque heredera en su género y en su estilo, de las interpretaciones del barroco final [101-3813]. En el centro de un arcosolio, rodeado de un marco de flores, aparece el santo en su habitual iconografía, semidesnudo, atado a un árbol y con varias saetas clavadas en su cuerpo, alusivas a su primera condena a muerte por predicar el cristianismo entre sus compañeros paganos. A sus pies se representa un yelmo de soldado romano que simboliza su condición militar. Al fondo, una ciudad que alude a Roma y a los ejércitos del emperador Diocleciano en que militó hasta el momento de su condena. Por detrás de su imagen martirizada aparece un aura radiante que representa su santidad, reconocida desde su temprana canonización.

Por el tamaño de esta placa, corresponde a un género de obra que acostumbraba a ser colocada sobre la puerta de las numerosas ermitas que a este santo se dedicaban en España, casi siempre, situadas a las puertas o los accesos de cada ciudad.

Panel de azulejos
Sevilla, primera mitad del siglo XVII
Pintado
64,5 x 115,5 x 2 cm
101-4006

Azulejo y patrimonio privado. La Iglesia y la Nobleza

Una de las finalidades más originales del azulejo en Sevilla durante los siglos XVI al XVIII fue marcar los edificios en su fachada para indicar al transeúnte a quién correspondía la propiedad de los mismos. No se trataba de una iniciativa de la administración municipal sino privada. Los edificios marcados con estos azulejos no suelen corresponder a ciudadanos particulares, sino a instituciones nobiliarias o eclesiásticas que eran, en Sevilla, durante la Edad Moderna, los grandes propietarios de inmuebles urbanos y rústicos. Cada institución elaboraba periódicamente un listado numerado de sus inmuebles y encargaba a un alfarero que pintara tantos azulejos como bienes poseía. En cada azulejo aparecía el número que correspondía al edificio en el listado y un emblema alusivo a la institución, a veces acompañado de una breve inscripción que recordaba el nombre de la misma de forma abreviada si no cabía completa en la placa cerámica. Desde que en 1903 lo hiciera Gestoso en sus trabajos, llamamos “azulejos de propios” a estas piezas por indicar la propiedad de los inmuebles. Se han conservado en un elevado número aunque se encuentran muy dispersos por colecciones y museos. Se usaron también en otras ciudades españolas como Córdoba o Toledo, aunque no con tanta profusión como en Sevilla. La Colección Berardo conservan varios de notable interés.

Algunos de ellos son tan lacónicos que es imposible identificar a la institución propietaria. Es el caso del azulejo en que aparece una imagen de la Inmaculada Concepción entre nubes, junto a una palmera que alude a una de las alabanzas dedicadas a María en el libro del Eclesiastés, capítulo 24, versículo 14: “crecí como la palmera de Engadí” [101-3816]. El texto bíblico compara a la Virgen María con esta planta que crece incluso en las áridas arenas del desierto y aunque tiene raíces y cortezas rudas e insípidas, ofrece frutos de gran dulzura. Es posible que el azulejo correspondiera a una Hermandad dedicada al culto de María Inmaculada y que la casa de la que proceda, fuera la nº 2 del inventario de sus bienes.

Un mensaje de mayor claridad muestra otro azulejo de propios en que se lee de forma abreviada “CASA DE N(uestr) A, S(eñor)A DE LA O” N. 29 [101-3819]. Por tanto, se trata de un azulejo que debió marcar con ese número una casa que pertenecía a la iglesia de Nuestra Señora de la O, una conocida iglesia barroca del barrio de Triana en Sevilla.

Un tipo del que se conserva un cierto número de ejemplares por la importancia del patrimonio inmobiliario de la institución a la que corresponde, es el de las casas del cabildo de la catedral de Sevilla [101-3815]. Presentan características bastante peculiares ya que no muestran numeración y ni tampoco desarrollan el nombre de la institución, sino apenas su inicial, una C y la representación simbólica de la catedral, compuesta por la Giralda, en la apariencia que tomó la torre almohade de la mezquita mayor de la ciudad cuando en 1568 se añadió su gran campanario renacentista, proyectado por el arquitecto Hernán Ruiz II. Las dos jarras de azucenas que aparecen a ambos lados se refieren a dos de la cuatro que en 1751 se colocaron en las esquinas de dicho campanario y que aluden a la advocación de la catedral, puesto que está dedicada a la Asunción de María.

Niculoso Pisano
Azulejo
Sevilla, principios del siglo XVI
Pintado
13,2 x 13,2 x 2 cm
101-3806

Una identificación relativamente evidente es la del azulejo en que aparece un escudo de armas con cinco estrellas en el campo central, rematado en un capelo cardenalicio y bajo el cual se lee de forma abreviada y contraída: “D (on) G (onzal) O DE MENA” [101-3818]. Se trata de un azulejo procedente de alguna de las numerosas casas que poseía la Cartuja de las Cuevas, de Sevilla, cuyo patrono original y fundador fue el arzobispo y cardenal don Gonzalo de Mena y Roelas (¿-1401). Hay ejemplares de azulejos de propios correspondientes a la Cartuja de Sevilla que datan de varios momentos. El que aquí vemos corresponde a un momento avanzado del siglo XVII.

No hay seguridad de la institución a la que corresponde el azulejo de propio de San Pedro Nolasco y de su concreto origen [101-3817]. No hay en Sevilla iglesia parroquial dedicada a este santo catalán que fue el fundador de la Orden de la Merced, que tuvo varios e importantes conventos en la ciudad, entre otros, el principal que desde el siglo XIX fue convertido en Museo Provincial, hoy Museo Bellas Artes de Sevilla. Tal vez el especial vínculo con la ciudad derive de que el propio Pedro Nolasco, importante comerciante establecido en Valencia, participó junto al rey Fernando III en la conquista de Sevilla en 1248. Es muy posible que en época pasada hubiera una Hermandad con sede en alguno de estos conventos mercedarios, que más tarde haya

desaparecido y que se dedicara a rendir culto a este personaje. De hecho, aún se conserva una junto al museo, en la puerta Real, que tiene a este santo entre las advocaciones de su título. Hoy se conoce simplificadamente en la ciudad como Hermandad de Nuestra Señora de las Mercedes. La misión fundamental que se trazó Pedro Nolasco y su orden fue la de redimir cautivos cristianos presos por los musulmanes. Su actividad como comerciante facilitó sus viajes y los traslados de los cautivos a tierras cristianas, actividad a la que dedicó su fortuna personal. El azulejo indica el nombre del santo de forma abreviada "S(A)N PEDRO, NOL(a)S(c)O". No sabemos el significado de la letra "F" que aparece bajo el nombre. El emblema de la cruz arbórea naciendo de un corazón encendido en llamas se refiera a la virtud de la Caridad que siempre practicó y fomentó este santo, ya que no sólo liberaba cautivos, sino que después cuidaba de su reinserción social creando grupos de creyentes que recaudaban limosnas para pagar el sustento de aquellos marginados.

Azulejo de propio
Sevilla, siglo XVIII
Pintado
13,7 x 13,7 x 1,7 cm
101-3816

Azulejo de propio
Sevilla, siglo XVIII
Pintado
22,8 x 22,5 x 2,8 cm
101-3819

Azulejo de propio
Sevilla, siglo XVIII
Pintado
23 x 22,5 x 2 cm
101-3818

Azulejo de propio
Sevilla, siglo XVIII
Pintado
27 x 26,8 x 2,2 cm
101-3817

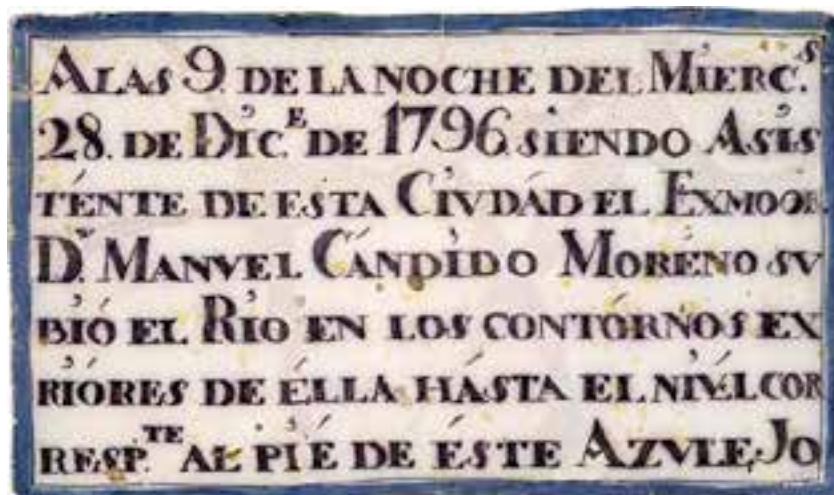
Azulejo, patrimonio público y urbanismo

Una de las grandes novedades que aportó el reinado de Carlos III en España fue la mejora en la organización administrativa de las ciudades del reino. A mediados del siglo XVIII las ciudades españolas carecían de una ordenación lo suficientemente clara como para que algunas operaciones necesarias fueran hechas con eficacia: las entregas de mensajes de correos, la elaboración de padrones municipales, el cobro de los impuestos o simplemente el conocimiento del domicilio real de los ciudadanos.

Azulejo "de Olavide"
Sevilla, 1771
Pintado
21,8 x 18,3 x 1,5 cm
101-3823

La elaboración del Catastro del marqués de la Ensenada entre 1750 y 1754 durante el reinado de Fernando VI fue una primera operación realizada con el fin de organizar mejor el pago de los impuestos. Más tarde, Madrid como capital del reino, fue la primera ciudad que fue dividida en sectores llamados entonces cuarteles, barrios y manzanas. En esta misma operación fueron denominadas las calles de manera oficial y numeradas sus casas. Ello fue realizado ejecutando una Real Cédula de Carlos III de 6 de octubre de 1768, año en que fueron encargados azulejos para colocar en los extremos de las calles y sobre las puertas de las casas. Esa misma operación fue ejecutada en Sevilla cuando don Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803) era Asistente de la ciudad y se hizo en 1771 poniendo en ejecución una Real Cédula publicada el 13 de agosto de 1769. Esta es la razón por la que se conocen popularmente como "azulejos de Olavide". Este mismo Asistente, representante del poder real, encargó elaborar el primer plano que se conoce de la ciudad, dibujado por el cartógrafo portugués F. Manuel Coelho y grabado por Joseh Amat, en cuatro grandes planchas. También fueron numeradas las casas, de forma consecutiva. Las cifras generales fueron: 5 cuarteles, 40 barrios, 320 manzanas[103]. Los cuarteles se distinguieron con letras y a los barrios y las manzanas le fueron asignados números. Fue aquella, la primera ordenación civil de la ciudad, hecha ya con criterios modernos, propios de un gobierno inspirado por los principios racionalistas de la Ilustración[104].

No contiene la Colección Berardo azulejos referidos a la división de cuarteles, barrios y manzanas, bastante escasos, y tampoco de los que reproducen nombres de calles, pero sí varios de numeración de casas. Alguno de ellos corresponde a la serie primitiva [101-3823], otros a series muy cercanas a la original en su fecha de ejecución [101-3820, 101-3821 y 101-3822].

Es preciso considerar que después de la fabricación de la primera serie de azulejos hacia 1770, que supuso una operación global que abarcó la ciudad completa, hubo necesidad de hacer nuevos azulejos para reponer los que se destruían por desprendimiento, demoliciones o modificaciones en el número de inmuebles de una misma calle o por el mismo crecimiento de la ciudad. Estos azulejos, posteriores a la serie original, se identifican a veces con facilidad porque no tienen las mismas dimensiones de la serie primitiva o porque varían en la forma de indicar la información, en el color de los pigmentos o en el diseño de los caracteres alfanuméricos. Varios azulejos de la Colección Berardo corresponden claramente a estos cambios que se sucedieron desde 1770 en adelante [101-3824, 101-3825 y 101-3826]. También pueden ser confundidos los ejemplares sevillanos con los de otras ciudades, ya que esta misma operación ordenadora se fue llevando a cabo paulatinamente en localidades del antiguo reino de Sevilla y de otras zonas del país[105].

Placa cerámica
Sevilla, 1796
Pintado
20,5 x 34,8 x 1,8 cm
101-3827

Azulejo "de Olavide"
Sevilla, finales del siglo XVIII
Pintado
14 x 14 x 1,7 cm
101-3820

Azulejo "de Olavide"
Sevilla, finales del siglo XVIII
Pintado
14 x 14 x 1,7 cm
101-3821

Azulejo "de Olavide"
Sevilla, finales del siglo XVIII
Pintado
14,7 x 14,7 x 1,5 cm
101-3825

Azulejo "de Olavide"
Sevilla, finales del siglo XVIII
Pintado
14,4 x 14,4 x 1,5 cm
101-3824

Azulejo "de Olavide"
Sevilla, finales del siglo XVIII
Pintado
20 x 18 x 1,7 cm
101-3822

Azulejo "de Olavide"
Sevilla,
finales del siglo XVIII
Pintado
14,3 x 14,4 x 1,6 cm
101-3826

Revestimiento arquitectónico

En España y, particularmente en Sevilla, a diferencia de lo que sucede en Portugal, la evolución en el uso de la azulejería durante la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII, cuando eclosiona en el campo artístico el estilo Barroco, va perdiendo progresivamente el protagonismo que había tenido durante el Renacimiento. En primer lugar, la decadencia que experimenta la propia ciudad con la progresiva pérdida de protagonismo económico y comercial de su puerto fluvial y las epidemias que castigaron a su población en 1649, hicieron que la fabricación de azulejos disminuyera drásticamente. Los altos zócalos que revestían antes los espacios interiores, sobre todo de los edificios religiosos, disminuyen en número, en dimensiones y en su valor artístico. A inicios del siglo XVIII, con la llegada de la dinastía Borbón, se produce un cierto rechazo de los hábitos constructivos del periodo anterior entre los cuales, uno de ellos era el azulejo que, si bien no desaparece, tampoco será favorecido desde instancias oficiales y ello acentuará su decadencia.

A pesar de estos factores adversos, la azulejería sigue produciéndose en abundancia en varias ciudades españolas como Valencia, Barcelona, Talavera de la Reina o Sevilla. De todas ellas, es Valencia la que demostró mayor capacidad de actualización estética y ello permitió que, al contrario del resto de España, sea el siglo XVIII el más brillante en la producción de azulejos durante la Edad Moderna. En Sevilla sólo algunos géneros tendrán un desarrollo notable. Es el caso de los paneles con imágenes religiosas y algunos usos del azulejo en espacios secundarios de los edificios como pavimentos, frentes de escalones o espacios de servicios.

El uso frecuente en el siglo XVI de los ladrillos por tabla desaparece y tan sólo conocemos un caso de ejemplares hoy dispersos que formaron parte de los techos de un palacio en el Puerto de Santa María (Cádiz) hoy conservado en parte y reconstruido. Se trata de la suntuosa residencia de Agustín Ortuño-Ramírez y Rueda, VII marqués de Villa Real de Purullena, quien debió encargarlos en Triana según se aprecia por el estilo de la decoración de esta pieza y de otras que se conservan hoy custodiadas en las reservas del Museo Municipal del Puerto de Santa María[106]. Por suerte, la Colección Berardo posee una de estas piezas [101-4286]. El Palacio del Marqués de Villa Real de Purullena fue, gracias a sus decoraciones de estilo rococó, el más suntuoso de Andalucía occidental. Antes de tales reformas, el Palacio había sido inaugurado en 1743 y los azulejos que decoraban los techos de la crujía en contacto con la calle, deben de datar de algún tiempo antes[107].

¿Juan de las Casas?
Azulejo por tabla

Sevilla, segundo cuarto del siglo XVIII
Pintado
31 x 30 x 2,6 cm

101-4286

Proveniencia: Palacio del Marqués de Villa Real de Purullena, Puerto de Santa María (Cádiz).
La pieza ha sido adelgazada en su grosor.

Por el estilo con que estos azulejos están decorados y los rasgos físicos del niño que sostiene el cesto de frutos es muy posible que fueran pintados en el taller de Juan de las Casas, un pintor de loza y azulejos de Triana del que conocemos un elevado número de obras datadas entre 1707 y 1733 y que hasta hace poco estaba identificado como el "maestro de Palma Gallarda", por estar en la hacienda de tal nombre una de sus obras más importantes .

El diseño de este azulejo, en el cual un cuadrado central contiene el motivo principal que se rodea con una moldura, responde al esquema cuadriculado del propio techo de vigas de madera en que éste y otros azulejos semejantes están instalados en uno de los salones del Palacio. El caso que ofrecen los azulejos por tabla de este Palacio del Puerto de Santa María es una excepción, ya que no se conocen otros en Andalucía, usados en techos, durante el siglo XVIII.

Sin embargo, sí fueron mucho más frecuentes los pavimentos en los cuales se usaban azulejos, olambrillas, alizares y contrahuellas, aplicaciones que ya se habían practicado en el siglo anterior y que tienen continuidad hasta que a mediados del siglo XIX el mármol blanco desplaza a la cerámica durante varias décadas.

Los alizares, en el siglo XVIII, se siguen fabricando con las mismas formas y el mismo tamaño que en el periodo anterior, pero su decoración pintada va evolucionando paulatinamente a lo largo del siglo al igual que el colorido. En general, se van abandonando los motivos inspirados en los elementos arquitectónicos y se percibe una tendencia a representar figuras humanas, animales y vegetales. En la primera mitad será muy habitual decorar estas piezas incluyendo las figuras en un registro alargado en sentido horizontal, de manera que en el frente de las gradas se repite el tipo de registro aunque varían los motivos que en ellos se pintan [101-4357], [101-4332, 101-4333 y 101-4334], [101-4348, 101-4349, 101-4350, 101-4351, 101-4352, 101-4353, 101-4354 y 101-4355] y [101-4356]. El primero de ellos se atribuye a un maestro del que no conocemos el nombre aunque, hasta que se logre identificar, lo llamamos "el maestro de 1699", dado que una importante obra suya, una contrahuella hoy en colección particular que representa una vista de la ciudad de Sevilla, está datada en ese año. Su estilo es sumamente sencillo y popular en el que la manera de representar los árboles resulta muy peculiar, como puede apreciarse en la sencilla representación de la casa entre árboles con que decora esta pieza.

El segundo grupo de piezas también refleja un estilo muy personal de otro de los maestros anónimos que trabajan en Triana en la segunda mitad del siglo XVIII y que acostumbraba a representar los árboles con las copas, unas veces de color verde y otras, en ocre, incluyendo en su gama de colores el amarillo con bastante frecuencia. Insiste este maestro en los escenarios campestres y cinegéticos en los que participan junto a los cazadores, perros, aves, ciervos e incluso toros bravos [101-4348 hasta 101-4355]. También aparecen personajes y escenas que recuerdan vagamente a las decoraciones del llamado entonces en Sevilla "estilo chinesco" que es el que hoy denominamos rococó y que, como es sabido, reflejaba una gran influencia de los objetos importados del Extremo Oriente [101-4355 y 101-4356].

Pero esta forma de decorar los alizares con los motivos inscritos en registros se alterna durante todo el siglo con otra que las decora sin establecer marcos limitadores, sino concebidos como escenas continuas. De esta forma, la decoración se desarrolla a lo largo de toda la grada [101-4359]. Siguieron este nuevo esquema varios talleres, aunque a veces con estilos muy diferentes.

Esta doble forma de decorar los alizares se repite en el caso de las contrahuellas de forma que, a veces, componen escenas independientes en cada pieza y en ocasiones de hace de forma continua. Dos casos de estilos relativamente paralelos a los que se han visto en los dos primeros alizares los tenemos en los dos modelos de contrahuella. Una de ellas [101-4161] se vincularía al llamado maestro de 1699 y la segunda presenta un evidente paralelo con el maestro de los árboles bicolores [101-4186]. La primera de ellas representa sencillas arquitecturas y una escena galante en que un caballero se acerca a una señora, sentada junto a su dama de compañía.

En el segundo caso, el pintor usa el recurso de los árboles como separadores de escenas que frecuentemente coinciden con la junta separadora de dos contrahuellas y, de esa forma, queda disimulada la transición entre ambas. Las escenas representadas en este caso tienen relación con los percances que a veces se producían en el campo con los toros bravos que en ocasiones atacaban a los transeúntes o a sus caballos si intentaban torearlos de forma espontánea. Estas piezas anuncian los temas de tauromaquia que, junto con los de cacería, serán los dos más frecuentemente representados en los azulejos sevillanos del siglo XIX.

En ese último siglo debe datarse la última contrahuella que aquí se reproduce en la que aparece un caballero tocado con chistera mirando la ciudad desde la terraza de una casa [101-3832].

¿Maestro de 1699?
Alizar

Sevilla, hacia 1700
Pintado
7 x 23 x 8 cm

101-4357

Alizar

Sevilla, siglo XVIII
Pintado
6,8 x 22,5 x 6,8 cm

101-4359

¿Maestro de 1699?
Azulejos para contrahuellas
Sevilla, hacia 1700
Pintado
13 x 41,5 x 2 cm
101-4161

Azulejos para contrahuellas
Sevilla, siglo XVIII
Pintado
14,8 x 29,8 x 1,5 cm
101-4186

Azulejos para contrahuellas
Sevilla, siglo XIX
Pintado
15,5 x 18 x 1,8 cm
101-3832

Uno de los géneros de más éxito en la producción de azulejos en Sevilla durante el siglo XVII y muy especialmente XVIII, es el que Gestoso llamó "de Delft", por seguir el esquema compositivo que más se usó en los Holanda, en los siglos XVII y XVIII, aunque era un modelo con precedentes italianos desde el siglo XVI. Esta denominación hizo fortuna aunque hoy sabemos que la ciudad holandesa de ese nombre se especializó en piezas de vajilla en mayor medida que en la fabricación de azulejos y por esta razón, es preferible denominarlos azulejos "de tema único" ya que sólo un motivo los decora.

El esquema ya se usaba en los olambres y olambrillas sevillanas desde mediados del siglo XVI, como sabemos por ejemplares conservado atribuibles a Cristóbal de Augusta y otros anónimos ceramistas contemporáneos de él, como se ha visto en el capítulo anterior [101-4309, 101-4310 y 101-4311], y se convirtió casi en el exclusivamente empleado por el taller de los Valladares durante la primera mitad del siglo XVII [101-4176 y 101-4294]. Pero fue en el siglo XVIII cuando este tipo pasó a ser usado, no solo en pavimentos, sino también en zócalos, aunque nunca de forma extensiva, sino puntual. A lo largo del siglo XVIII, la decoración de este tipo de azulejo alcanza a veces un cierto refinamiento deudor de la delicadeza algo femenina del estilo y el colorido del rococó de origen francés [101-3999].

Donde más claramente se evidencia la deuda de este género con las obras holandesas es en los conjuntos decorados en azul [101-4164]. No obstante, esta indudable deuda se limita al sencillo esquema compositivo y al aspecto que ofrecen estos azulejos, contemplados en su conjunto, pero no guardan la menor relación con los de ese origen en lo relativo a los temas que los decoran. En ningún caso son, en Sevilla, inspirados en la Biblia, sino en temas profanos, en su inmensa mayoría y de una variedad inagotable: flores, animales, objetos, astros, personajes de todo tipo, etc. Este esquema compositivo se convirtió en el más frecuentemente usado para las olambrillas de pavimento en las que, en muchas ocasiones, el motivo era pintado en disposición diagonal [101-4295].

Por los diferentes estilos seguidos por quienes decoraban estos azulejos, podemos deducir que fueron producidos en diferentes obradores del barrio de Triana. Dado que algunos de los que se conocen muestran su fecha, podemos deducir la de aquellos que no la indican, que son la inmensa mayoría. Un cierto aire a las obras de Talavera es observable en los ejecutados a mediados del siglo XVIII [101-4150] y no debemos olvidar que los pintores de loza y azulejos hasta ese momento se denominaban frecuentemente, en los documentos, como "pintores talaveranos" o "pintores de loza de Talavera", expresión que es preciso interpretar con mayor precisión como pintores de loza "al estilo de Talavera". Y nada debe extrañar esa denominación si tenemos en cuenta la gran fama que adquiere esa ciudad cercana a Toledo en la producción de cerámica durante los siglos XVI y XVII.

Pero el estilo pasaría de la imitación de Talavera a la imitación de las lozas de Alcora (Castellón), producidas en España a imitación de las francesas de Moustiers, con las que llegaron a competir en calidad. Solo hay que comparar las piezas que componen algunos de los paneles de este género [101-4275]. Son semejantes de dos en dos en sentido diagonal: más populares unas y más refinadas las otras.

Este tipo de azulejo continuó siendo producido durante el siglo XIX [101-3998]. Durante ese periodo se mantiene intacto el esquema, aunque varían algo los colores que se vuelven más suaves y, obviamente, el atuendo y peinado de los personajes que en todo momento siguen la moda. Abundan en este género los azulejos decorados con motivos astrales ya que el sol y la luna se asocian frecuentemente con contenidos religiosos alusivos a la Virgen María y también por razones compositivas por su perfecto ajuste al formato circular [101-3980].

Un panel decorado con enorme delicadeza en azul formando rosetas y estrellas data del siglo XIX, un siglo en que se producen en los alfares de Sevilla importantes cambios, resultados del proceso de industrialización de la producción cerámica [101-4007].

Panel de azulejos

Sevilla, siglo XIX
Pintado
83 x 55 x 2 cm
101-4007

Alizares

Sevilla, siglo XVIII
Pintado
6,3 ~ 6,5 x 21,5 ~ 23 x 6 ~ 7,5 cm
101-4348, 101-4349, 101-4350, 101-4351,
101-4352, 101-4353, 101-4354 y 101-4355

Alizar

Sevilla, finales del siglo XVIII
Pintado
6,5 x 20 x 6,5 cm
101-4356

Alizares
Sevilla, primera mitad del siglo XVIII
Pintado
7 x 23,5 x 7 cm
101-4332, 101-4333 y 101-4334

Azulejo de tema único
Sevilla, segunda mitad del siglo XVIII
Pintado
13,3 x 13 x 1,7 cm
101-3999

Azulejos de tema único
Sevilla, primera mitad del siglo XVIII
Pintado
13,5 x 40 x 2 cm
101-4150

Panel de azulejos de tema único

Sevilla, siglo XVIII
Pintado
55,5 x 60,5 x 2 cm
101-4164

Reconstrucción de pavimento de olambrillas
Sevilla, siglo XVIII
Pintado
65 x 65 x 1,7 cm
101-4295

Panel de azulejos de tema único
Sevilla, siglo XVIII
Pintado
27,2 x 26,5 x 2 cm
101-4275

Panel de azulejos de tema único
Sevilla, siglo XIX
Pintado
28,5 x 28,5 x 1,7 cm
101-3998

Panel de azulejos de tema único
Sevilla, siglo XVIII
Pintado
56,5 x 28,5 x 1,8 cm
101-3980

[1] MORATINOS, 2016: pp. 166, 185 y 231.

[2] GONZÁLEZ MARTÍ, 1952: vol. 1: pp. 113-134, figs. 118-132. Este autor recoge numerosos datos de varios conjuntos de alicatados andaluces y realiza rigurosas reproducciones de los paneles de alicatados que fueron desmontados de las galerías del claustro de Poblet.

[3] MECO, 1989: p. 186; TRINDADE, 2007: 193 y ss.

[4] MORATINOS, 2016: pp. 51-52.

[5] MECO, 1989: p. 127.

[6] BELTRÁN LLAVADOR, 2007: pp. 59-63.

[7] FONT I GUMÁ, 1905; GONZÁLEZ MARTÍ, 1952; ALGARRA, 1996; COLL CONESA, 2005.

[8] SANTOS SIMÕES, 1990: pp. 53-55.

[9] SANTOS SIMÕES, 1990: lámina VI, b.

[10] FONT I GUMÁ, 1905: p. 121, fig. 163.

[11] GONZÁLEZ MARTÍ, 1952: vol. 3: pp. 244-246. Debo esta información a Jaime Coll Conesa a quien agradezco su amabilidad.

[12] FONT I GUMÁ, 1905: pp. 71-72, figs. 63- 65.

[13] Un tipo idéntico se reproduce en FONT I GUMÁ, 1905: p. 59, fig. 44.

[14] FONT I GUMÁ, 1905: p. 65, fig. 57.

[15] FONT I GUMÁ, 1905: p. 218, fig. 310.

[16] FONT I GUMÁ, 1905: p. 100, fig. 119.

[17] PLEGUEZUELO, 1991: pp. 11-21.

[18] BARGÃO et al., 2015: pp. 21-27.

[19] PLEGUEZUELO, 2015.

[20] SANTOS SIMÕES, 1990: pp. 60-61.

[21] LADERO QUESADA, 1991: pp. 227-230.

[22] SANTOS, 1957: 29.

[23] RETUERCE et al., 2012.

[24] GESTOSO, 1903: pp. 76-81; OSMA Y SCULL, 1902.

[25] GESTOSO, 1903: p. 301.

[26] SABUGOSA, 1903; REYNADO DOS SANTOS, 1957: 26-36; SANTOS SIMÕES, 1990; TRINDADE, 2007.

[27] SANTOS SIMÕES, 1990: p. 64.

[28] PLEGUEZUELO, 2016: pp. 57-69.

[29] VILLA NOGALES, 2000: p. 42.

[30] MIMOSO et al., 2019: p. 37.

[31] El motivo es identificado aunque no reproducido por TRINDADE, 2007 con el n.º 10 y descrito y reproducido por PLEGUEZUELO, 2016: p. 62, fig. 10.

[32] Para más información sobre este importante conjunto, debe consultarse el completo y meticuloso trabajo de VILLANUEVA, 2001: p.83, CC 49.

[33] PERALTA, 2014: pp. 367-391.

[34] PLEGUEZUELO, 1 992: fig. 2, dib. 8.

[35] PLEGUEZUELO, 1992: fig. 2, dib. 10.

[36] PLEGUEZUELO, 1992: pp. 171-191.

[37] GESTOSO, 1889: p. 93.

[38] GESTOSO, 1889: p. 553.

[39] PLEGUEZUELO, 1992: fig. 1, dib. 4.

[40] PESSA y RAMAGLI, 2013.

[41] MORATINOS, 2001: p. 102.

[42] PLEGUEZUELO, 1992: dibs. 21-25.

[43] PLEGUEZUELO, 1992: fig. 5, dib. 25.

[44] Agradezco esta información al anticuario sevillano Antonio Plata.

[45] Sobre la loza dorada de Sevilla puede consultarse PLEGUEZUELO, 2014: pp. 313-329.

[46] SANTOS SIMÕES, 1990: Est. XII, a y b.

[47] PLEGUEZUELO, 1992: fig. 1, dib. 6.

[48] ALVARO, 2003: vol. 2, pp. 211-255.

[49] ALVARO, 2003: vol. 2, p. 231, fig. 367 y 370.

[50] ALVARO, 2003: p. 239, fig. 283.

[51] FONT I GUMÁ, 1905: fig. 383.

[52] FONT I GUMÁ, 1905: p. 245, fig. 351.

[53] FONT I GUMÁ, 1905: p. 245, fig. 50.

[54] FONT I GUMÁ, 1905: p. 261, fig. 372.

[55] FONT I GUMÁ, 1905: p. 277, fig. 94.

[56] FONT I GUMÁ, 1905: p. 277, fig. 422.

[57] MORATINOS, 2001: p. 87.

[58] Para una visión actualizada de esta problemática véase WILSON, 2017.

[59] Sobre este autor véase GESTOSO, 1903: pp. 195-212; FROTHINGHAM, 1969: pp. 1-20; MORALES, 1977.

[60] Para Guido di Savino y sus discípulos véase DUMORTIER, 2002.

[61] A.A.V.V., 2017.

[62] GALOPINI, 1993: p. 303.

[63] Para esta obra pionera véase PLEGUEZUELO, 2019: pp. 17-57.

[64] PLEGUEZUELO, 2002b: pp. 242-247.

[65] PLEGUEZUELO, 2013: pp. 138-157, fig. 15.

[66] GESTOSO, 1903: p. 205.

[67] GESTOSO, 1903: p. 180.

[68] FROTHINGHAM, 1969: p. 19, fig. 36.

[69] GESTOSO, 1903: pp. 223-225.

[70] GALOPINI, 1993: p. 303.

[71] SANTOS SIMÕES, 1959: p. 50 y ss.

[72] GESTOSO, 1889: vol. 1, p. 589.

[73] SANTOS SIMÕES, 1959: pp. 49-50.

[74] PLEGUEZUELO, 2002a: pp. 123-144.

[75] Sobre esta interesante figura deben ser consultados los trabajos de MANGUCCI, 1996: pp. 155-168; BILOU, 2018; PAIS et al., 2019: pp. 47-66.

[76] Solo debemos excluir de esta norma algunos conjuntos de inicios del siglo XVII pintados por Hernando de Valladares cuyo estilo es muy reconocible.

[77] PESSA y RAMAGLI, 2013: p. 63.

[78] GESTOSO, 1903: p. 238 y ss; MANGUCCI, 1996.

[79] GESTOSO, 1903: p. 238.

[80] GESTOSO, 1889: p. 124.

[81] GESTOSO, 1903: p. 238.

[82] GESTOSO, 1889: p. 75.

[83] GESTROSO, 1889: pp. 621 y 760.

[84] SANCHO, 1948: pp. 14-21.

[85] SANCHO, 1948: figs. 15, 19 y 21.

[86] SANCHO, 1948: fig. 50.

[87] ARENILLAS, 1990: pp. 219-232.

[88] SANCHO, 1948: fig. 30.

[89] SANCHO, 1948: fig. 99.

[90] SANCHO, 1948: pp. 43-45.

[91] SANCHO, 1948: fig. 43.

[92] SANCHO, 1948: fig. 86.

[93] SANCHO, 1949: vol. 2, pp. 97-106.

[94] YANES, 2018.

[95] CERDÁ, 2004: pp. 46-48.

[96] Debo este dato a la generosidad de mi amigo Ángel Sánchez-Cabezudo.

[97] SANCHO, 1948: fig. 54.

[98] SANCHO, 1948: fig. 39.

[99] Sobre los Valladares puede consultarse FROTHINGHAM, 1969: pp. 40-46.

[100] A.A.V.V., 1928: p. 133.

[101] SANCHO, 1948: fig. 27.

[102] Sobre este tema puede consultarse una rica base de datos históricos y gráficos en http://www.retabloceramico.net.

[103] AGUILAR PIÑAL, 1966.

[104] Sobre estos azulejos véase RODRÍGUEZ, 2019.

[105] Un caso particularmente bien estudiado y documentado es el de la ciudad de Cáceres FRANCO, 2018.

[106] Agradezco las informaciones suministradas sobre este edificio a don Miguel Ángel Caballero, director del Museo Municipal del Puerto de Santa María (Cádiz).

[107] ROMERO DE TORRES, 1934: pp. 480-481, volumen de fotografías, figs. 480-484.

[108] Sobre este autor pueden ser consultados varios artículos de Alfredo GARCÍA PORTILLO, todos ellos publicados en la página web www.retablocerámico.net con los títulos siguientes: "En torno al maestro de Palma Gallarda"; "El Maestro de Palma Gallarda y su círculo: La Hacienda de Palma Gallarda (I)"; "El Maestro de Palma Gallarda y su círculo: La Hacienda de Palma Gallarda (II)"; "La Inmaculada de Talarrubias, simbología y vinculacion al mismo"; "San Francisco de Villamartín y su vinculación al taller del maestro de Palma Gallarda".

Electa ut Sol

A AZULEJARIA PORTUGUESA DA COLEÇÃO BERARDO

José Meco
Historiador de Arte

Para além do magnífico conjunto de azulejaria levantina e sevilhana, apresentado e tratado à parte neste Museu, a Coleção Berardo possui um vastíssimo acervo de azulejaria portuguesa, compreendendo todas as épocas e tendências, do qual uma larga seleção é apresentada em Estremoz, estando outras partes desta Coleção em exposição no Monte Palace Madeira (Funchal), no Aliança Underground Museum (Sangalhos), no Bacalhôa Buddha Eden (Bombarral) e na Bacalhôa Vinhos de Portugal (Azeitão), juntamente com o precioso conjunto pertencente à Quinta e Palácio da Bacalhôa (Azeitão), a qual possui um museu dedicado à sua história, com a apresentação de grande parte da coleção de azulejaria sevilhana proveniente deste espaço e fruto de diversas aquisições por parte do colecionador.

Muito diversificada, formada essencialmente por produções de Lisboa mas compreendendo igualmente exemplares de Coimbra e da região Porto-Gaia, destacam-se na Coleção Berardo vários conjuntos específicos de azulejos, entre os quais se evidenciam os painéis figurativos das diversas épocas (com destaque para os exemplares revivalistas e historicistas do início do século XX), as diversas "Figuras de Convite" barrocas, um número apreciável de magníficos registos devocionais de fachada (desde os barrocos aos neoclássicos), uma fortíssima carga de azulejaria seriada, incluindo albarradas barrocas e uma imensidade de elementos de padronagem, em especial do século XVII, pombalinos, do século XIX e da primeira metade do XX, e ainda uma variada coleção de azulejos de "figura avulsa", tanto do período barroco como moderno.

A Coleção Berardo compreende ainda um conjunto considerável de outros exemplares de azulejaria estrangeira, não peninsular, incluindo um grupo de azulejos holandeses do período barroco, diversos exemplares industrializados, Arte Nova e Modernistas, e ainda algumas criações islâmicas, do Paquistão, Irão e Marrocos, igualmente apresentados neste Museu.

A adaptação de um edifício já existente, o histórico Palácio Tocha, ele próprio enriquecido por alguns magníficos conjuntos de azulejaria rococó, foi por si só um fator de encantamento e suscitou diversas soluções expositivas, mas levantou igualmente problemáticas de adaptação e de instalação da Coleção nos seus espaços muito diversificados, tendo-se procurado conferir a cada um deles um equilíbrio artístico, iconográfico ou técnico no agrupamento das peças ou evidenciar a diversidade destas através da exploração dos seus contrastes.

Várias das soluções encontradas tiveram como fator determinante a dimensão dos painéis e das paredes do edifício, que em alguns casos impediram a exposição de painéis de maiores dimensões. As "Figuras de Convite", pela sua expressão teatralizada e cenográfica, ganharam colocação apropriada junto de entradas e numa das escadas. Os registos de santos, peças soltas destinadas inicialmente a fachadas, tanto foram adaptados a espaços distintos do edifício como se integraram em contextos de azulejaria estilisticamente consentâneos. Do diversificado conjunto de azulejaria de "figura avulsa", foram selecionados apenas exemplares dos séculos XVII e XVIII, associados aos azulejos holandeses barrocos pela sua destacada ligação a Portugal. Da vasta coleção de painéis historicistas e revivalistas, foi selecionado apenas um conjunto de peças representativas. A produção das Caldas da Rainha, dificilmente integrável na restante azulejaria portuguesa, é apresentada em conjunto com a azulejaria Arte Nova e Modernista estrangeira pela sua ligação temporal.

Um grupo de painéis modernos pintados para uma cozinha por Querubim Lapa encontra-se apropriadamente exposto numa das antigas cozinhas do Palácio Tocha, no qual se procurou manter lareiras, armários e outros apetrechos originais do edifício. No salão principal, é apresentado apenas o invulgar conjunto original de painéis de Batalhas, e os dois salões adjacentes, que compõem o andar nobre da frontaria, receberam apenas acrescentos pontuais. Noutros espaços, igualmente com azulejos de origem, houve a preocupação de evitar a confusão entre estes e alguns painéis da Coleção expostos, através de características distintas de conceção ou de cromatismo dos últimos, embora consentâneos em termos estilísticos.

Dentro destes condicionalismos, procurou-se criar uma sequência minimamente contínua e coerente dos vários núcleos ao longo do Palácio Tocha, não só de modo a valorizar individualmente os exemplares da Coleção mas também tentando transmitir a evolução artística dentro da diversidade da azulejaria portuguesa que forma o seu acervo mais avultado. Pretendeu-se, desta maneira, permitir a apreensão pelo público do caráter desta manifestação primordial da arte nacional e, em simultâneo, estabelecer um diálogo com o extraordinário conjunto de azulejaria que enriquece o património artístico da cidade de Estremoz, criando ao mesmo tempo uma ponte com a destacada azulejaria da vizinha Espanha, igualmente bem representada no Museu Berardo Estremoz.

AZULEJARIA ISLÂMICA

A Colecção Berardo inclui dois pequenos conjuntos de azulejos islâmicos, cujo interesse é muito maior do que o número de peças incluídas. O mundo islâmico teve na cerâmica e no azulejo uma das suas mais notáveis formas de afirmação artística, estendendo-se a sua produção desde o Mediterrâneo e o Norte de África até à Ásia Central, incluindo o notável contributo Mudéjar da Península Ibérica. De toda esta imensa produção, estimulada por diversas dinastias e bem representada em Portugal pela excecional coleção do Museu da Fundação Calouste Gulbenkian e por algumas peças significativas do Museu Nacional de Arte Antiga (ambos em Lisboa), e da Casa-Museu Frederico de Freitas (Funchal), estão incluídos no Museu Berardo Estremoz dois núcleos extemporâneos e algo desfasados do contexto geral, o da azulejaria Mogol, produzida em Multan para as Igrejas de Velha Goa (até há pouco considerada como de Bijapur ou mesmo realizada em Goa), e várias criações do Próximo e Médio Oriente.

Multan, no atual Paquistão, foi um centro cerâmico extremamente importante durante o Império Mogol (1526-1857), que dominou a maior parte da Índia, o Paquistão e parte do Afeganistão, produzindo imensa azulejaria nos séculos XVII e XVIII, aplicada na Mesquita do Shah Jahan (Thatta), nos mausoléus de Multan e Uch Sheriff (Paquistão), e em diversas construções da Índia Mogol, em Deli, Agra, Bijapur ou Bidar, entre outras. Mais surpreendente foi a exportação destes azulejos mogóis para edifícios religiosos de Velha Goa, capital da antiga colónia portuguesa de Goa, durante o século XVII, mais provavelmente durante o segundo quartel, onde se conservam revestimentos aplicados no Convento de Santa Mónica e no Colégio Jesuítico do Bom Jesus, e em pavimentos da Igreja Teatina da Divina Providência (por trás do altar-mor) e das capelas laterais da Igreja do Priorado do Rosário.

De formatos variados, quadrados, rectângulares ou hexagonais, usados tanto em paredes como em pavimentos, estes azulejos são formados por espessas placas de barro vermelho, com a face coberta de engobe branco, pintada a azul-cobalto e a turquesa e coberta por vidrado incolor, técnica usual na Pérsia e na Síria. A decoração inspira-se em modelos islâmicos e mogóis. A maior parte dos exemplares conservados em coleções nacionais, como a do Museu Nacional de Arte Antiga, a do Museu Municipal de Faro e a do Museu de Lisboa, são provenientes do antigo Convento de Santa Mónica (Velha Goa), fundado em 1606 por D. Frei Aleixo de Meneses, arcebispo primaz das Índias, e profundamente remodelado após um incêndio em 1636, data provável desta azulejaria.

Os quatro exemplares da Coleção Berardo são bem representativos desta produção. Uma das placas hexagonais, é decorada por seis círculos com ramagens, os quais formam rosáceas, tanto em redor do centro como em redor dos cantos, na junção com outras placas idênticas [101-1951]. Outra placa do mesmo formato, está preenchida por motivos vegetais estilizados, de gosto Mogol, muito elegantes [101-1950]. O altar da sacristia do Colégio do Bom Jesus (Velha Goa), está preenchido por placas destes dois modelos, provavelmente reaproveitados de pavimentos. O friso rectângular usado como remate de silhares ou de pavimentos, tem decoração idêntica [101-1936]. Em contrapartida, a placa rectângular e de maior dimensão, inspira-se nas "Árvores da Vida" orientais e apresenta um tronco ondulante de videira com parras e cachos de uvas, de simbologia Eucarística cristã [101-1949]. Placas iguais foram usadas na parede da capela-mor da Igreja do Convento de Santa Mónica [Figura 1], rematadas pelo friso anterior e associadas a placas de desenhos distintos, nomeadamente alternando em xadrez com outras da mesma dimensão, decoradas por um tronco florido e com romãs, associável à Paixão e Ressurreição de Cristo, numa fusão religiosa e cultural só possível no território de Goa (MECO, 1989; *Os Espaços de um Império*, 1999; *O Brilho das Cidades*, 2013).

Figura 1
Velha Goa, Igreja do Convento de Santa Mónica
Azulejos Mogóis, de Multan, na capela-mor,
em redor do confessionário,
segundo quartel do século XVII
Fotografia: José Meco, 1990

Para além do Paquistão, todo o Próximo e Médio Oriente foi, desde tempos remotos, um espaço privilegiado para as criações cerâmicas, especialmente nas áreas de deserto que favoreceram a criação de uma arquitetura de tijolo, onde este material teve função duplamente estrutural e decorativa e favoreceu os adereços e acabamentos vidrados ou esmaltados. Mas foi no contexto islâmico que estas experiências atingiram excecional incremento, tanto na grande diversidade de materiais utilizados e de técnicas desenvolvidas, como na excecional riqueza das criações, desde a grande variedade das peças soltas até

aos sumptuosos revestimentos arquitetónicos, em numerosos locais do Irão, Mesopotâmia, Egito, Síria, Anatólia e outras regiões em redor do Mediterrâneo e na Ásia Central.

Foi essencialmente durante a dinastia Seljúcida, na Pérsia, que a azulejaria alcançou excecional requinte, durante os séculos XII a XIV, recorrendo não só à tradicional argila como às pastas siliciosas brancas, com grande concentração de quartzo (sílica), ao uso de engobe, de esmaltes de cores variadas, de vidrados de chumbo ou alcalinos (de sódio ou de potássio), destacando-se ainda as decorações douradas, ou de reflexos metálicos, aplicadas sobre vidrado já cozido e de novo cozidas, a temperatura inferior, em fornos redutores, técnica introduzida por ceramistas vindos do Egito, após o colapso da dinastia Fatímida, em 1171. As dimensões e formatos das placas são igualmente variados, quadrados, rectângulos, octógonos, estrelas de oito pontas, cruciformes ou irregulares, integradas com muita frequência em revestimentos de tijolos moldados ou esmaltados.

No início deste período, predominaram as placas de barro moldadas, utilizadas no remate dos revestimentos cerâmicos, cobertas de vidrados espessos e opacos, geralmente de cor turquesa, resultando da combinação de óxido de cobre e de óxido de cobalto, cuja utilização foi muito frequente na cerâmica islâmica, mas por vezes usando o creme ou o azul. Com a destruição ou remodelação constante da maior parte dos edifícios mais antigos, estas peças são hoje muito raras e encontram-se dispersas por museus. É deste tipo um precioso exemplar com um friso representando dois animais e uma saliência superior preenchida por motivos vegetalistas estilizados, servindo de moldura [101-4508].

A produção iraniana de cerâmica e de azulejos ganhou acentuado incremento no período Il-Khanid (1256-1335), durante o qual a capital esteve instalada em Tabriz (Azerbaijão), tendo-se então destacado o centro cerâmico de Kashan, pela excecional qualidade dos seus produtos e, especialmente, pela utilização de magníficos ornatos dourados. Encontram-se estas caraterísticas no fragmento de azulejo em forma de estrela, com apontamentos azuis e elementos vegetalistas dourados, tanto na parte central como no enquadramento [101-4509]. Este azulejo era, em geral, combinado com placas de forma cruciforme, que podiam igualmente ser planas e douradas, ou relevadas e esmaltadas a turquesa ou a azul.

As várias incursões mongóis que a Pérsia sofreu durante este período culminaram com a invasão de Tamerlão, em 1370, que deu origem ao império Timúrida, ou Mongol, o qual se estendeu pela maior parte da Ásia, deslocando a capital para Samarcanda, no atual Uzbequistão. Alguns centros cerâmicos da Pérsia foram destruídos durante este processo, como Ray e Saveh, mas Kashan manteve uma produção de excecional qualidade. Foi contudo Samarcanda, com o afluxo de artistas vindos de todo o império Timúrida, que se tornou o seu mais destacado centro cerâmico, e onde os revestimentos arquitetónicos ganharam extraordinário desenvolvimento, com o uso de mosaicos alicatados, de elaboradas placas relevadas ou de azulejos de formas variadas, decorados em corda seca, por vezes combinados com tijolos moldados e esmaltados, nomeadamente nas monumentais madrassas da cidade e nos esplendorosos mausoléus da necrópole de Shah Zindah. Os azulejos de corda seca, como o exemplar pentagonal [101-4510], eram feitos de barro vermelho, com a superfície sulcada pelas ranhuras preenchidas com manganês e gordura, separando os vários esmaltes opacos, de cores diversificadas, permitindo desenhos mais livres e variados.

A Anatólia (Turquia), durante o império Seljúcida, teve uma produção destacada de azulejaria, em especial de composições alicatadas e de azulejos com pintura sobre engobe, coberta de vidrados alcalinos, ou decorados a corda seca, de influência Timúrida. A emergência de um emirato Otomano na região de Iznik, no final do século XIV, dominando toda a Anatólia no seguinte, com a conquista de Constantinopla em 1453, que se tornou capital, deu origem ao poderoso império Otomano, que durante o século XVI se expandiu pelos Balcãs (chegando ao centro da Europa); grande parte do Próximo e Médio Oriente; e Norte de África, declinando no século XVIII. Iznik tornou-se o mais importante centro cerâmico Otomano, produzindo uma imensidade de excecionais azulejos, usados no Palácio do Topkapi (Istambul), e nos grandiosos mausoléus e mesquitas das principais cidades. Igualmente importante foi o centro cerâmico de Kuthaya, com criações mais rudimentares, muitas para abastecer as comunidades cristãs arménias. Os azulejos usavam tanto as pastas siliciosas brancas como o barro vermelho coberto de engobe, pintados sob vidrados alcalinos incolores. Várias composições usaram apenas a pintura a azul de cobalto simples (ou associada à cor turquesa), refletindo a influência da porcelana chinesa azul ou dos azulejos de Damasco (atual Síria), e outras uma policromia mais variada. A partir de meados do século XVI, a adoção do vermelho de bol da Arménia deu a esta Azulejaria Otomana uma riqueza cromática surpreendente, acentuando-se a prodigiosa variedade decorativa, com destaque para as composições florais e vegetais estilizadas, de excecional requinte, com forte parentesco aos brocados e texteis.

Estas caraterísticas encontram-se no azulejo com elementos florais [101-4511], provavelmente realizado em Iznik durante a primeira metade do século XVI, mas cujo colorido discreto poderá indicar produção afim de Kuthaya. Até à primeira metade do século XX, a Azulejaria Otomana era geralmente designada de Damasco ou de Rodes (então domínios Otomanos), o que se reflete na informação manuscrita de um papel colado nas costas deste azulejo

(adquirido no mercado internacional): "Faience dite de Rhodes - Asie Mineure. Époque Soliman le Grand (1520-1550)", provavelmente de algum proprietário anterior.

Um outro azulejo, de padrão [101-4512], é proveniente da Cúpula da Rocha (monte do Templo, em Jerusalém), então igualmente debaixo do domínio Otomano, cuja renovação decorativa foi patrocinada por Solimão o Grande, entre cerca de 1545 e 1552, realizada localmente por ceramistas vindos de Tabriz e de outras regiões, que pode ter influenciado a produção coeva de Damasco (LANE, 1960). Este azulejo de padrão, coberto de engobe branco, apresenta um desenho fino mas rudimentar, pintado a azul de cobalto contornado a negro, o qual reproduz, de forma simplificada, um elaborado e mais colorido modelo de Iznik, usado em edifícios de Istambul, como a Mesquita de Rustam Pasha.

Após a queda dos impérios Seljúcida e Timúrida, a Pérsia voltou a ser unificada pela dinastia dos Safávidas (1502-1722), que atingiu o maior esplendor durante o reinado de Shah Abbas I (1587-1629), o qual instalou a capital em Isfaão, famosa pelos grandiosos palácios e mesquitas, onde a azulejaria voltou a afirmar-se de maneira espetacular, ao longo do século XVII, através de revestimentos de mosaicos cerâmicos ou de azulejos decorados a corda seca. Neste período acentuou-se a proliferação de painéis figurativos e ornamentais de expressão profana, nos palácios e espaços públicos de Isfaão e de Bagdad, realizados em corda seca e usando colorido variado, com destaque para o brilho do amarelo e do verde. Outros azulejos eram inteiramente pintados a pincel sobre engobe e cobertos de vidrado alcalino, como os designados por tipo Kubachi. É deste período outro belo e invulgar azulejo da Coleção [101-4513], com duas aves esvoaçando e ramagens, de desenho livre, com contornos negros pintados a pincel, refletindo a influência do uso da corda seca então predominante.

A queda da dinastia Safávida, em 1722, originou um período instável, até à tomada do poder pela dinastia Kajar (1779-1925), o último império islâmico da Pérsia, instalando a capital em Teerão. O restauro de antigos edifícios impulsionou a produção de azulejaria, recuperando as tradições decorativas e as técnicas do período Safávida, usada em edifícios como a Mesquita de Shiraz e o Palácio Golestan (ambos em Teerão), desenvolvendo composições pintadas livres, onde predomina a cor rosa, possivelmente por influência da "Família Rosa" da porcelana chinesa, representando um derradeiro florescimento da azulejaria islâmica arquitetónica. Durante a segunda metade do século XIX, muitos azulejos soltos foram produzidos em Teerão, usando placas de pasta branca siliciosa, de dimensões variadas, tanto moldadas como planas. Estas eram decoradas com cenas de Corte, caçadas, temas históricos ou religiosos e muitos outros motivos de gosto algo revivalista, pintados em policromia, com os contornos e outros apontamentos delimitados a negro, cobertos pelo usual vidrado alcalino incolor. Os azulejos da dinastia Kajar eram, até agora, raros em Portugal, excetuando-se os vários exemplares da Casa-Museu Frederico de Freitas.

A encerrar esta secção islâmica, encontram-se seis azulejos da dinastia Kajar, da segunda metade do século XIX, dos quais apenas um é relevado, representando um *Jogador de polo* [101-2605], com cuidado desenho negro, destacando-se do fundo branco da placa, coberto de vidrado já amarelecido e com *craquelé* acentuado. Outra placa figurativa, de superfície plana, mostra um *Cavaleiro* [101-2603], com finos pormenores acentuados pelo desenho negro, evidenciando-se do fundo pintado de azul-cobalto forte. Duas outras placas apresentam motivos idênticos, numa delas um periquito sobre ramagens floridas, com fundo branco [101-2602], e na outra uma ave e uma planta florida, de fundo branco, dentro de uma reserva rectângular, envolvida por ornatos sobre fundo azul [101-2604]. Um par de azulejos de menor dimensão [101-2606], estão preenchidos por peixes muito graciosos, desenhados sobre fundo pintado de azul-claro (LANE, 1960; ÖNEY, 1987; CALADO, 1999; *O Brilho das Cidades*, 2013).

Azulejo
Teerão, segunda metade do século XIX
Placa de pasta siliciosa com pintura coberta de vidrado
28 x 23,5 cm
101-2602

Azulejo, *Jogador de polo*
Teerão, segunda metade do século XIX
Placa de pasta siliciosa
com pintura coberta de vidrado
17,5 x 17,5 cm
101-2605

Azulejo, *Cavaleiro*
Teerão,
segunda metade
do século XIX
Placa de pasta siliciosa
com pintura
coberta de vidrado
19,5 x 14 cm
101-2603

Azulejo
Teerão, segunda metade do século XIX
Placa de pasta siliciosa
com pintura coberta de vidrado
19,7 x 14,5 cm
101-2604

Azulejos
Teerão, segunda metade do século XIX
Placa de pasta siliciosa com pintura coberta de vidrado
10,5 x 20,5 cm
101-2606

Azulejo pentagonal
com motivos vegetais estilizados
Samarcanda (?), Uzbequistão,
Império Timúrida, c. 1425-1475
Placa cerâmica decorada a corda seca,
com vidrados opacos azul de cobalto,
turquesa e branco,
e apontamentos dourados
14 x 18 cm
101-4510

**Placa de remate relevada,
com dois animais e motivos vegetais**
Kashan (?), Pérsia, séculos XII-XIII
Cerâmica relevada, revestida de esmalte
turquesa opaco, com irisações metálicas
21 x 27 cm
101-4508

Azulejo de padrão, "Cúpula da Rocha"
Jerusalém (?), Império Otomano, c. 1545-1552
Pasta cerâmica, coberta de engobe
pintado a azul de cobalto, contornado a negro,
sob vidrado incolor
19 x 19 cm
101-4512

**Azulejo com motivos
florais estilizados**
Iznik (?), Império Otomano,
primeira metade
do século XVI
Pasta siliciosa,
pintada a azul de cobalto,
turquesa e castanho,
sob vidrado incolor
24,5 x 24,5 cm
101-4511

**Azulejo em forma de estrela de oito pontas,
com decoração floral (fragmento)**
Kashan, Pérsia, séculos XIII-XIV
Placa cerâmica revestida de engobe,
coberta de vidrado transparente, com
aplicações douradas (reflexo metálico)
12 x 8,5 cm
101-4509

**Azulejo com duas aves
a esvoaçar e ramagens**
Teerão (?), Dinastia Safávida,
século XVII
Placa com decoração
pintada sobre engobe, a azul
(vários tons), turquesa, verde e branco,
sobre fundo amarelo
22,6 x 22,6 cm
101-4513

Azulejo Mogol
Multan, segundo quartel do século XVII
Placa cerâmica com pintura sobre engobe branco, coberta de vidrado
17 x 19 cm
101-1951

Azulejo Mogol
Multan, segundo quartel do século XVII
Placa cerâmica com pintura sobre engobe branco, coberta de vidrado
9,5 x 19 cm
101-1936

Azulejo Mogol
Multan, segundo quartel do século XVII
Placa cerâmica com pintura sobre engobe branco, coberta de vidrado
22 x 19,5 cm
101-1949

Azulejo Mogol
Multan, segundo quartel do século XVII
Placa cerâmica com pintura sobre engobe branco, coberta de vidrado
12 x 13,5 cm
101-1950

PRODUÇÃO PORTUGUESA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVI

Através da importação intensiva de azulejaria Mudéjar de Sevilha e de Valência para Portugal, usada em soluções decorativas completamente distintas das espanholas, em especial explorando efeitos dinâmicos e rítmicos nos vastos revestimentos arquitetónicos, este material passou a fazer parte do gosto português. Assinalando o início de uma vastíssima utilização que perdurou até ao presente, Portugal tornou-se o maior produtor europeu de azulejos, nomeadamente entre os séculos XVII e XIX, utilizados largamente em milhares de conjuntos no território continental, nas ilhas atlânticas dos Açores e da Madeira e nas antigas colónias, nomeadamente no Brasil, que possui excecionais conjuntos do século XVIII e onde, após a Independência em 1822, os azulejos continuaram a ser amplamente utilizados no revestimento integral das fachadas dos edifícios.

Paralelamente às características artísticas e decorativas extremamente versáteis do azulejo, outros fatores contribuíram para a sua larga utilização, entre os quais os aspetos práticos, como a resistência do material (que nas fachadas e coberturas dos edifícios impede a desagregação causada pela chuva), o carácter higiénico (mais sensível nos interiores) e o baixo custo das matérias primas e da produção, que facilitaram o seu consumo num país de recursos limitados como Portugal. Outro fator determinante foi a adequação dos produtos cerâmicos ao clima de tipo mediterrânico, pois a superfície esmaltada dos azulejos refrescava os ambientes através da reflexão da luz e do calor do verão, e ainda as suas propriedades de estabilização da humidade no inverno, absorvida pela pasta porosa do barro que forma o corpo cerâmico dos azulejos (MECO, 1989).

Toda a produção europeia de azulejaria e de cerâmica, quanto à evolução técnica e à renovação da linguagem artística, foi profundamente marcada pelo desenvolvimento da majólica (ou faiança) em Itália, permitindo realizar peças cobertas de esmalte estanífero cintilante, livremente decoradas a pincel com os requintados motivos do Renascimento, competindo em qualidade artística com as cobiçadas porcelanas que vinham da China. Esta produção, representada pelos dois excecionais painéis de majólica de Urbino da Quinta das Torres, em Azeitão (SIMÕES, 1969), foi introduzida na Península Ibérica através da fixação de Niculoso Francisco Pisano em Sevilha.

A difusão da técnica da faiança para a Flandres, aproximadamente no ano 1500, permitiu o desenvolvimento de outro centro cerâmico importantíssimo, ao longo do século XVI, o de Antuérpia, paralelamente à eclosão do Maneirismo flamengo, fértil na criação de ornatos que tiveram larga difusão através das gravuras e que alimentaram a arte europeia da Contra-Reforma. Foram pintados em Antuérpia os notabilíssimos azulejos de 1558 do Paço Ducal de Vila Viçosa (SIMÕES, 1946; *Da Flandres*, 2012). De Antuérpia saíram também diversos ceramistas que levaram a técnica da faiança para outros países europeus, como a França e a Holanda e, nomeadamente, para a Península Ibérica, em meados do século XVI, renovando a produção sevilhana e dando origem a novos centros produtores como Talavera de la Reina (oficina criada por Jan Floris/Juan Flores) e Lisboa, onde aparece documentado em 1565 (no *Livro do Lançamento de Lisboa*) um ceramista flamengo chamado João de Góis, em cuja oficina trabalhavam outros artistas da mesma origem, como Filipe de Góis, e portugueses como Marçal de Matos (CORREIA, 2018). A assinatura de João de Góis foi identificada nos magníficos azulejos da antessacristia do Convento da Graça, em Lisboa (restos provenientes da primitiva igreja, destruída pelo Terramoto de 1755), em estudos recentes de Alexandre Pais e Francisco Bilou (AAVV, 2019) e Francisco Bilou (BILOU, 2018).

O requinte artístico, a qualidade técnica e o gosto maneirista flamengo destas criações marcaram toda a produção peninsular da segunda metade do século XVI, desde algumas incipientes criações experimentais até às obras mais consumadas. São característicos da fase experimental os dois azulejos soltos [X], de produção e origem desconhecidas, atribuído por Alfonso Pleguezuelo a Sevilha, fragmento de uma composição ornamental com elementos de grotesco, simulando uma estrutura arquitetónica ao centro, com cornija e pequeno frontão ladeado por pináculos de bola, ligados por festões a dois meios-vasos nas extremidades, encimado por dois insetos. O colorido, muito vivo, explora o efeito dos óxidos metálicos (azul de cobalto, verde de cobre, amarelo de antimónio e castanho de ferro) sobre o esmalte estanífero branco, característicos da majólica, mas revelando ainda alguma incipiência na fixação pouco segura das cores.

Azulejos
Sevilha, terceiro quartel do século XVI
Majólica
13 x 24,5 cm
X
Coleção privada: Vera e Verónica Leitão

Todas estas diversificadas criações e os marcantes ascendentes flamengo, sevilhano e talaverano contribuíram para a crescente importância de Lisboa, que se tornou durante séculos o principal centro cerâmico português, e refletem-se em obras-primas como o chamado *Painel da Senhora da Vida*, de cerca de 1580, proveniente da destruída capela com a mesma invocação da antiga Igreja de Santo André, em Lisboa (hoje na coleção do Museu Nacional do Azulejo), e o monumental revestimento da capela de São Roque, na Igreja de São Roque de Lisboa, assinado por Francisco de Matos e datado de 1584 (SIMÕES, 1969; MECO, 1989).

Dentro deste contexto, assume excecional importância o vasto conjunto de azulejaria usado na Quinta e Palácio da Bacalhôa (Azeitão), durante as obras de renovação integral realizadas por Afonso Brás de Albuquerque, entre 1530 e cerca de 1570. Até meados do século, foi utilizada a padronagem de aresta tardia, de gosto já acentuadamente naturalista e renascentista. Na fase seguinte, entre cerca de 1550 a 1570, a quinta foi enriquecida por um extraordinário conjunto de azulejos de faiança, de assumido pendor flamengo maneirista, compreendendo composições figurativas (painéis da Casa do Tanque, *Rapto da Europa*, no jardim, alegorias a *Rios*, numa das varandas), várias composições ornamentais de requintada conceção e grande diversidade de padronagem, destacando-se todos pela originalidade do desenho, fantasia decorativa e densidade cromática. A sílaba "...TOS" que existia numa cartela de um rodapé da Casa do Tanque levou alguns historiadores a atribuírem estes azulejos a Marçal de Matos ou a Francisco de Matos, facto não comprovado. A cronologia dos mesmos deve situar-se nos anos em redor de 1565, data pintada no painel de *Susana e os Velhos*, na Casa do Tanque (Alfonso Pleguezuelo levanta a hipótese de estes painéis serem da autoria de Jan Floris e de Talavera de la Reina (PLEGUEZUELO, 2002)), de onde provém um raríssimo padrão de *ferronerie*, pintado a azul e branco, aplicado numa das salas do Palácio. A quinta possuiu ainda um vasto conjunto de medalhões de terracota relevada e esmaltada, ao gosto da oficina florentina dos Della Robbia, há muito desaparecidos (RASTEIRO, 1895; RASTEIRO, 1898; SIMÕES, 1969; MECO, 1989; BENTO, 2009; *O Brilho das Cidades*, 2013).

Painel de azulejos "Mascarão"
Lisboa, 1565-1570
Majólica
61 x 100 cm
101-395

Uma das composições ornamentais mais originais da Quinta e Palácio da Bacalhôa encontra-se por baixo do painel *Rapto da Europa*, formada por cartelas centradas por máscaras femininas e separadas por volutas com palmetas. Composições idênticas apareceram num edifício de Lisboa, junto da Igreja das Mercês, das quais um módulo está integrado nesta exposição [101-395], juntamente com diversos azulejos encontrados na Quinta da Bacalhôa. Destes, o mais recuado é um invulgar padrão [101-4215], que revela muita insipiência técnica, o qual reproduz um modelo de aresta tardio, possivelmente já de produção portuguesa (encontram-se ambos misturados na barra que enquadra o muro do tanque da quinta), podendo ambos serem ensaios da produção inicial de azulejaria nacional, em meados do século XVI.

As restantes composições revelam um gosto moderno mais assumido e de acentuado pendor flamengo, como uma cercadura com fitas brancas entrelaçadas, usada num dos quartos [101-1948], e um padrão de fino desenho livre, derivado de uma *ferronerie* [101-3778], ou ainda os padrões de policromia mais densa, usados na Casa do Tanque, com motivos radiais cuja cor branca se destaca dos fundos pintados em cores fortes variadas [101-2028 e 101-420]. Outros padrões com ornatos finos desenhados radialmente sobre o esmalte branco do fundo, usados na *Loggia*, a enquadrar os painéis dos *Rios* [101-1976], e num banco do jardim [101-2014], são mais depurados e poderão ser ligeiramente mais tardios que os restantes.

Estes exemplares são representativos da expressão erudita e da qualidade artística atingidas pela azulejaria de faiança produzida na segunda metade do século XVI. Paralelamente, desenvolveu-se em Portugal outra conceção decorativa desadornada, de base puramente geométrica, formada por azulejos de cores lisas e contrastadas. Exemplos iniciais encontram-se nos pavimentos de um antigo oratório do Palácio da Bacalhôa, formado por placas pintadas em diversos tons de azul, e no oratório do coro-alto do Mosteiro dos Jerónimos (Lisboa), com datação aproximada de 1550. Outras utilizações estenderam-se à cobertura de edifícios e aos coruchéus das igrejas, com larga difusão para as ilhas atlânticas e para o Brasil.

Esta tendência geometrizante estabilizou-se através das composições de xadrez a duas cores, as quais, espalhando-se pelas paredes dos edifícios, em colocação oblíqua, criavam dinâmicos ritmos de forte efeito decorativo, como na Sala dos Cisnes do Paço Real de Sintra (primeira metade do século XVI) e no surpreendente interior da Ermida de São Brás, em Évora (1575). O efeito dinâmico das composições de xadrez acentuou-se através da introdução de tarjas e outras placas de dimensões variadas que criaram diversos esquemas enxaquetados de forte impacto diagonal [101-1941 e 101-9], usados em especial no interior de igrejas, no revestimento integral das paredes, cuja utilização se prolongou até meados do século XVII, como na Igreja de São Bartolomeu da Charneca (Lisboa), na de Bucelas, e na Ermida de Nossa Senhora de Mércoles (Castelo Branco) (SIMÕES, 1965; MECO, 1989).

Cercadura
Lisboa, meados do século XVI
Majólica
13 x 68 cm
101-1948
Coleção do Palácio da Bacalhôa Museu, Azeitão

Painel de azulejos de padrão

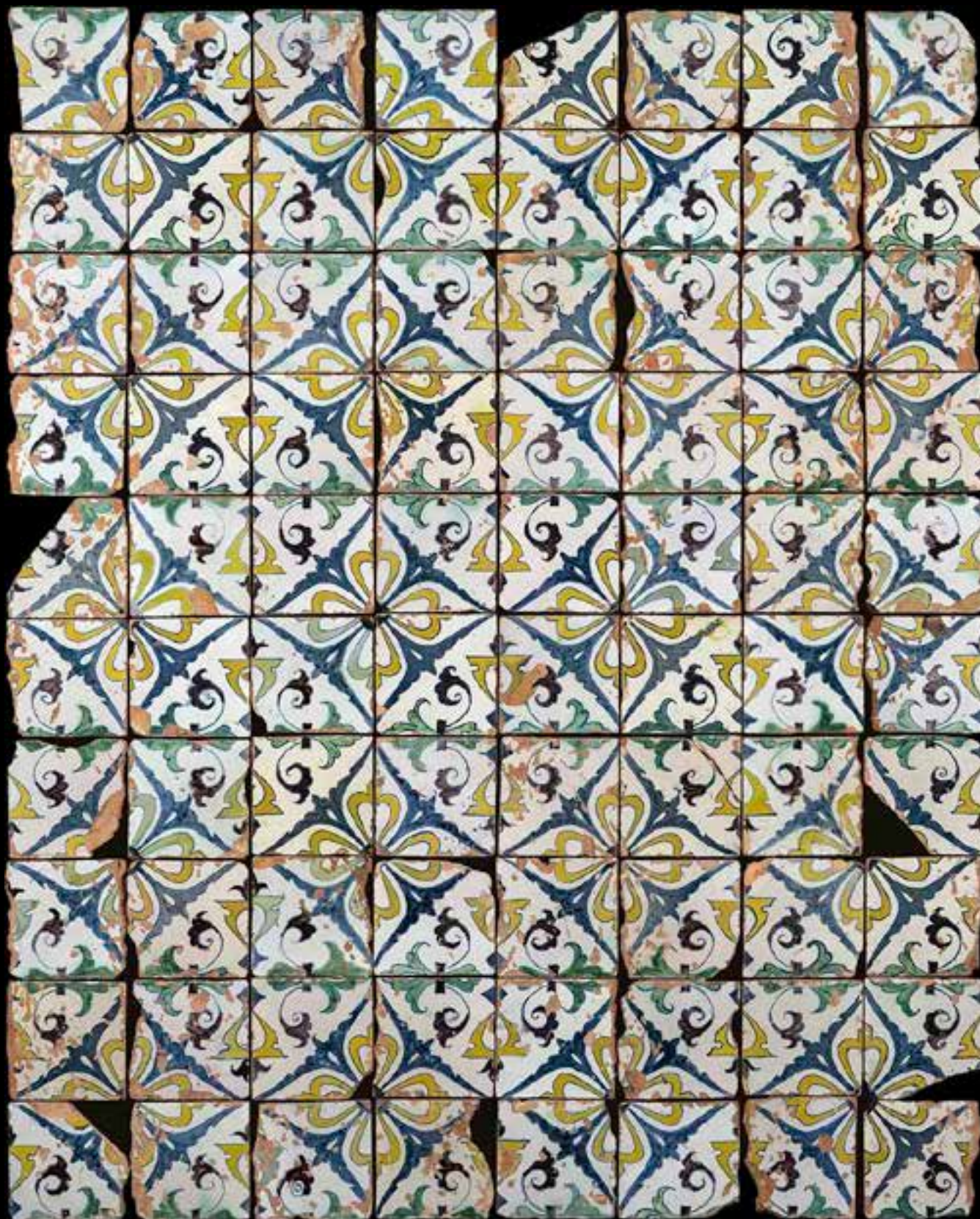
Lisboa, meados do século XVI
Majólica
76,5 x 76,5 cm

101-4215
Coleção do Palácio da Bacalhôa Museu, Azeitão

Painel de azulejos de padrão
Século XVI
Majólica
34,5 x 34,5 cm
101-3778
Coleção do Palácio da Bacalhôa Museu, Azeitão

Painel de azulejos de padrão
Século XVI
Majólica
16,5 x 16 cm
101-2028
Coleção do Palácio da Bacalhôa Museu, Azeitão

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1565
Majólica
53 x 80 cm
101-420
Coleção do Palácio da Bacalhôa Museu, Azeitão

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segunda metade do século XVI
Majólica
65,5 x 98 cm
101-1976
Coleção do Palácio da Bacalhôa Museu, Azeitão

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segunda metade do século XVI
Majólica
145 x 116 cm
101-2014
Coleção do Palácio da Bacalhôa Museu, Azeitão

Painel de azulejos
Lisboa, século XVI
Enxaquetado
40 x 40 cm
101-1941

Painel de azulejos
Lisboa, primeiro quartel do século XVII
Enxaquetado
59 x 261 cm
101-9

INFLUÊNCIA DA AZULEJARIA DE TALAVERA DE LA REINA, PRODUÇÃO AZUL E BRANCA

A presença e influência da azulejaria de Talavera em Portugal, na transição do século XVI para o XVII, em plena fase da União das Coroas Ibéricas, nem sempre tem sido reconhecida com a importância que, cada vez mais, se evidencia. Rejeitada por Reinaldo dos Santos, mas já devidamente valorizada por Santos Simões, pode ainda, contudo, ser considerada mais fecunda e determinante em várias manifestações da azulejaria portuguesa seiscentista.

A figura fulcral no desenvolvimento deste centro cerâmico foi o ceramista de Antuérpia Jan Floris que, em 1551, já estava ativo em Placência, mudando-se para Talavera de la Reina em cerca de 1561, onde a sua oficina, ao serviço do rei Filipe II e da nova capital, fixada em Madrid, criou magníficos azulejos de faiança com forte caráter flamengo, aliando a policromia variada a algumas manifestações apenas a azul e branco (composições da Igreja de Garrovillas), encontrando-se hoje a sua obra destruída na maior parte. Poderão ser deste artista diversas composições da Quinta e Palácio da Bacalhôa, conforme já foi referido (PLEGUEZUELO, 2000; *O Brilho das Cidades*, 2013).

Após a sua morte, em 1567, a obra de Floris foi continuada pelo ceramista Juan Fernandez, criador de retábulos e de numerosos painéis figurativos de azulejos policromos que estabilizaram o estilo de Talavera, através de efeitos pictóricos como os ponteados e as linhas ondulantes livres, bem como a acentuação da sombra dos ornatos. Fernandez destaca-se ainda pela vasta produção de padrões pintados apenas a azul e branco, como o chamado padrão de "parras" realizado para o Mosteiro do Escorial em 1570-1573, o qual teve larga utilização até ao século seguinte. Uma variante policroma, menos comum, está representada na coleção [101-28]. Devem ser deste período um extraordinário conjunto de painéis ornamentais pintados a azul e branco, aplicados numa das varandas do Palácio dos Duques de Aveiro, em Azeitão (inicialmente no salão nobre), e os azulejos de "parras" azuis conservados numa das cozinhas. Refletindo o estilo de Fernandez, o pequeno painel de *Santo António* [101-612], é uma característica criação talaverana, na cartela de gosto flamengo e na delicadeza da pintura. Na fiada superior, a utilização de um azulejo inteiro central, contendo a cabeça do Santo e a figura do Menino Jesus, ladeado por dois meios-azulejos, é uma solução tipicamente espanhola.

Já na transição para o século XVII destacou-se outro excelente pintor, Hernando de Loaysa, que realizou a excecional decoração de três salas do Paço Ducal de Vila Viçosa, cerca de 1602 (SIMÕES, 1946; SIMÕES, 1965). É deste período, e da fase seguinte, já dominada pela obra do pintor Alonso de Figueroa y Gaitán, a criação de numerosos frontais de altar com decoração têxtil, os quais tiveram larga difusão em Portugal, com magníficos exemplares na Igreja das Albertas (Museu Nacional de Arte Antiga) e no Convento da Graça (Lisboa), nas Igrejas de Canha, Lamarosa, Carmo de Serpa e no Convento dos Remédios (Évora). Estas composições de inspiração têxtil serviram de modelo aos originais frontais de azulejos portugueses realizados durante todo o século XVII, substituindo a imitação de brocado do pano central por grotescos ou motivos exóticos influenciados pelos tecidos orientais (MECO, 1990; MECO, 1998).

Talavera contribuiu ainda para o desenvolvimento em Portugal de diversa padronagem, pintada primordialmente a azul e branco, nas décadas iniciais do século XVII, representada em vários painéis. Contribuíram para este processo diversas encomendas, como uma de 21 854 azulejos para a Igreja do Loreto (Lisboa), em 1616. O padrão de "parras" talaverano, já referido numa das cozinhas do Palácio dos Duques de Aveiro, foi o mais reproduzido em Portugal, ao longo do século XVII. Numa primeira versão azul e branca, reveste a capela-mor da capela da Universidade de Coimbra, aplicado em 1612-1613, muito semelhante ao padrão [101-783]. Conforme o gosto português do século XVII, foram produzidas diversas versões policromas deste modelo, como a usada na Igreja de Santo Quintino (Sobral de Monte Agraço), ou a que se encontra na Coleção [101-866]. Uma variante do desenho do padrão, pintada a azul e branco, mostra a malha de *ferronerie* estrutural com os cantos formando um quadrado, a qual foi usada na escadaria e Sala dos Reis do Convento de Cristo (Tomar), em 1618, e na escadaria dos atuais Paços do Concelho (Santarém), estando presente nesta Coleção em duas versões [101-2151 e 101-917].

Um padrão mostra a mesma malha decorativa a envolver "maçarocas", de gosto português, em vez de "parras" [101-781]. Outros padrões deste período já devem ser criação portuguesa, embora possam refletir ainda algum ascendente talaverano, em especial na pintura a azul-cobalto, com módulos de 2x2 azulejos, como um que apresenta a composição definindo círculos [101-1267], e outro de desenho mais complexo, com fitas entrelaçadas a formarem laçarias de invulgar efeito [101-43], usado nos silhares de uma sala do Paço Episcopal (Museu de Évora), centrados pelas armas do prelado D. José de Melo, de cerca de 1611, e nos colégios de Santo Agostinho e de Nossa Senhora do Carmo (Coimbra). Outro padrão [101-730], apresenta-se mais elaborado, com módulos de 4x4 azulejos e invulgar efeito decorativo. O belíssimo padrão azul que reveste o corredor do dormitório do Convento de Cristo (Tomar) igualmente integrável nestas criações de ascendente talaverano, está representado nesta Coleção por dois painéis da versão policroma, com ligeiras diferenças entre si [101-815 e 101-718], versão também usada numa capela do referido corredor de Tomar (SIMÕES, 1971; *Um Gosto Português*, 2012).

Registo, *Santo António*
Talavera, final do século XVI, início do XVII
Majólica
42 x 28 cm
101-612

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, primeiro quartel do século XVII
Majólica
56 x 56 cm
101-866

Painel de azulejos de padrão
Talavera (?), final do século XVI
Majólica
27,5 x 28 cm
101-28

Painel de azulejos de padrão

Lisboa, primeiro quartel do século XVII
Majólica
55,5 x 55,5 cm

101-917

◀ **Painel de azulejos de padrão**

Lisboa, primeiro quartel
do século XVII
Majólica
73,5 x 55 cm

101-783

Painel de azulejos de padrão

Lisboa, primeiro quartel
do século XVII
Majólica
27 x 27 cm

101-2151

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, primeira metade do século XVII
Majólica
55 x 83 cm
101-1267

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, primeira metade
do século XVII
Majólica
27 x 27 cm
101-1082

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, primeiro quartel do século XVII
Majólica
54 x 54,5 cm
101-43

◂ **Painel de azulejos de padrão**
Lisboa, primeira metade
do século XVII
Majólica
83 x 55 cm
101-781

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, primeira metade
do século XVII
Majólica
114 x 171 cm
101-730

AZULEJARIA SEISCENTISTA

No início do século XVII, a produção de azulejaria ganhou grande fôlego em Portugal, tornando-se muito mais singela e perdendo as características eruditas do século anterior, apesar das influências flamengas, sevilhanas e talaveranas terem persistido por várias décadas. Lisboa manteve-se o mais destacado centro produtor em Portugal sendo, contudo, assinalável alguma produção do Porto, em especial durante a segunda metade e final deste século, começando neste período a despontar a azulejaria coimbrã.

Acentuou-se desde o início do século a utilização do azulejo, em especial no interior dos edifícios religiosos, revestindo integralmente as paredes e, por vezes, arcos, pavimentos, abóbadas e cúpulas (Igreja de Marvila (Santarém), Ermida de São Sebastião e Paço do Lumiar (Lisboa)), numa integração sempre criativa, revelando a grande experiência prática dos mestres azulejadores, em especial na forma como combinavam os vários elementos seriados (padronagem) e os respetivos complementos (cercaduras, barras) ou adereços individuais, como os painéis figurativos (Igrejas de Cuba e da Sertã), as composições ornamentais, especialmente de grotescos (capela-mor das Igrejas de São Francisco (Estremoz) e do Espírito Santo (Évora)), os emblemas, os frontais de altar com decoração têxtil e os motivos orientais (Convento e capelas do Buçaco e Convento de Santa Teresa de Carnide (Lisboa)), cujo gosto persistiu até quase ao final do século XVII.

Nos palácios e nas casas ricas, as aplicações decorativas foram menos visíveis durante a primeira metade do século XVII (Quinta da Penha Verde (Sintra) e Palácio dos Duques de Aveiro), mas acentuaram-se durante a segunda, em especial após o fim da Guerra da Restauração, em 1668, através de azulejaria mais inovadora e diversificada, com soluções decorativas que anunciam o movimento Barroco do final do século, em especial o recurso cada vez mais frequente às composições figurativas de temática profana, que mantiveram a expressão ingénua da fase anterior, como os painéis da Quinta dos Chavões (Cartaxo), Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo (Lisboa) e os da Quinta de Santo António da Cadriceira (Turcifal, Torres Vedras), integrados nas coleções do Museu Nacional do Azulejo, no Museu Municipal Leonel Trindade e na Coleção Berardo. Esta renovação inspirou igualmente a decoração tardia das igrejas, com painéis mais diversificados, mantendo-se a utilização das composições de grotescos (nártex da Ermida de Santo Amaro (Lisboa)) e da padronagem.

Durante a primeira metade e meados deste século, predominou em toda a azulejaria a policromia simples - azul-cobalto e amarelo de antimónio, por vezes com apontamentos de cor laranja, verde e negro. Cerca de 1660, a renovação do gosto foi acentuada através da intensificação cromática, acrescentando às cores anteriores o brilhante verde de óxido de cobre e o roxo e os contornos negros do óxido de manganês, que assinalam a derradeira fase da policromia seiscentista (sacristia e dependências da Igreja da Penha de França (Lisboa)), sendo especialmente notável a azulejaria do Palácio e dos jardins dos Marqueses de Fronteira (Lisboa), entre os anos finais da década de 1660 e 1673, e a do Palácio dos Condes da Calheta (Lisboa), nos quais, repentinamente, esta intensidade cromática é substituída pela bicromia, utilizando apenas o azul-cobalto e os contornos negros de manganês que introduzem uma ambiência nova nos edifícios (Casa do Despacho e no Convento das Flamengas ao Calvário (Lisboa) e nave da Igreja de São Mamede (Évora)).

A pintura a azul-cobalto, já utilizada pela faiança portuguesa durante todo o século XVII, instala-se de novo na azulejaria nacional cerca de 1680, acompanhando a moda europeia do "azul e branco" e passando a ser a cor única usada nos painéis figurativos, ainda ingénuos (Palácio da Quinta do Calhariz (Sesimbra); capela-mor da Igreja de Póvoa de Santa Iria e capela da Quinta de Nossa Senhora das Angústias (Funchal)), nas composições ornamentais (revestimento das naves da Igreja de Santa Maria (Óbidos)) e na padronagem da Igreja de Carnaxide, desmaterializando os edifícios e criando uma linguagem cenográfica inteiramente nova que alimentou a eclosão do Barroco na azulejaria portuguesa, estilo já estabilizado próximo a 1690 com a obra do pintor Gabriel del Barco (SIMÕES, 1965; SIMÕES, 1971; MECO, 1979; MECO, 1985; MECO, 1989; *Um Gosto Português*, 2012).

◂ **Painel de azulejos de padrão**

Lisboa, primeira metade do século XVII
Majólica
170 x 112,5 cm
101-718

PAINÉIS FIGURATIVOS E COMPOSIÇÕES ORNAMENTAIS SEISCENTISTAS

A Coleção Berardo possui interessantes exemplares destes tipos e período. Da primeira metade do século, destacam-se o *Emblema Franciscano* [101-187], envolvido pelo cordão da ordem e com enquadramento de gosto flamengo, o qual deveria ter estado inserido em revestimento enxaquetado ou de padronagem disposta obliquamente, e o interessante painel da *Alegoria Eucarística* [101-186], legendado "LOVVADO . SEIA . OSAMTISSIMO . SACRAMENTO" e datado de 1630, com graciosa cercadura de cabeças de anjos alados, idênticas ao motivo representado num azulejo de cercadura solto [101-979]. Ligeiramente mais tardios, dos meados ou terceiro quartel do século, são os dois painéis provenientes da antiga coleção de António Capucho (AAVV, 2005), com duas figuras femininas ostentando símbolos litúrgicos, uma delas, *Santa Marta* [101-613], com a caldeira de água benta e o híssope e a outra *Santa Maria Madalena* [101-614], empunhando um vaso de óleos sagrados, que poderiam ter servido como emblemas católicos colocados junto de um altar.

Azulejo de cercadura
Lisboa, segundo quartel do século XVII
Majólica
13,5 x 13,5 cm
101-979

O espírito dos grotescos e dos elementos ornamentais soltos, que percorreu todo o século XVII, e que está presente em muitos motivos seriados, como uma curiosa cercadura [101-1382], usada com frequência a envolver padronagem [101-817], caracteriza três composições heráldicas destacadas da Coleção. O magnífico frontal de altar [101-625], que antes pertenceu à Quinta do Barral (Calendário, Vila Nova de Famalicão), onde foi referenciado por Santos Simões (SIMÕES, 1971), dos meados do século, apresenta composição tripartida, com cartela maneirista e o brasão da família Carneiro, ao centro, e dos lados vasos floridos e aves ladeados por volutas, rematados por sanefa franjada, à qual falta a fiada superior. Este frontal, de modelo pouco frequente, aparenta-se ao da capela da Sagrada Família, no Convento do Bom Sucesso (Lisboa) centrado pelo brasão Real (MECO, 1998). A parte central das Armas Reais Portuguesas aparece representada num par de azulejos desta Coleção [101-1934], a qual, apesar de incompleta, constitui um documento expressivo.

São excecionais os dois painéis ornamentais heráldicos, integrados em pórticos igualmente emoldurados de azulejos [101-385 e 101-386], provenientes do jardim de um edifício na Rua Professor Lima Bastos (Lisboa), atual Colégio São Tomás, que documentam a produção profana de azulejos em meados do século XVII. As partes inferiores estão preenchidas por *ferronerie* com motivos de grotescos, figuras híbridas, máscaras, carrancas, aves e motivos florais. No remate, apresentam o brasão associado por João Pedro Monteiro ao fidalgo Diogo Botelho Chacão (MONTEIRO, 2006), encimado por elmo, envolvido por paquife de acantos e ladeado por um par de anjos tenentes esvoaçantes. Os pórticos onde se integram são formados por barras de decoração vegetalista, rematados ao centro por uma cabeça de anjo alada e com os cantos superiores preenchidos por folhagem verde. Estes painéis são semelhantes à decoração de uma fonte coberta da Quinta da Penha Verde (Sintra), datada de 1651.

Cercadura de grotescos
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
13,5 x 109 cm
101-1382

Azulejos com Armas Reais Portuguesas
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
14 x 28 cm
101-1934

A inscrição latina de um *EPITHAPHIUM* [101-434], realizada a negro de manganês, integra-se na fase imediatamente seguinte, cerca de 1660-1670, caracterizada pela acentuação a negro dos contornos das composições, associada à exuberante policromia da fase final, a qual está igualmente representada por várias composições notáveis, em especial os três painéis provenientes da Quinta de Santo António da Cadriceira (Turcifal, Torres Vedras), do mesmo conjunto a que pertencem dois conhecidos painéis do Museu Nacional do Azulejo (*Caça ao Leopardo*, MNAz inv. N.º 137 e *Macacaria. Casamento da Galinha*, MNAz inv. N.º 400) e três composições de ramagens e aves do Museu Municipal Leonel Trindade, os quais, juntamente com os revestimentos iniciais da Quinta dos Marqueses de Fronteira (Lisboa), assinalam o início da renovação temática associada ao final da Guerra da Restauração, em 1668 (SIMÕES, 1971; MECO, 1989; MONTEIRO, 2006; *Um Gosto Português*, 2012). O painel maior, representando o *Assédio a uma fortaleza* [101-189], já apresentado em diversas exposições, é uma extraordinária e divertida cena de "macacaria", cujas personagens animais servem de caricaturas a comportamentos humanos, destacando-se pela encantadora ingenuidade do desenho e cromatismo vibrante. Os dois painéis menores representam *Um tritão e uma sereia a tocarem instrumentos musicais* [101-567], e *Um par de felinos tentam alcançar duas marmitas penduradas de uma árvore* [101-188].

As duas pilastras com um par de "Atlantes" sobre carrancas grotescas e segurando vasos floridos à cabeça [101-190 e 101-191], quase iguais aos que integram o revestimento da capela-mor da Igreja de Santo António (Viseu), e que tanto podiam ter utilização profana como religiosa, são bons exemplos da fantasia decorativa e da rica policromia deste período. Excecional, pela sua dimensão e extroversão ornamental, é o extenso silhar [101-390] que apresenta quatro cartelas, uma com emblema beneditino (leão a segurar um báculo, junto de uma torre com água a jorrar da porta e encimada pelo Sol), outra com símbolo do poder temporal (coroa imperial) e as duas restantes religiosas (mitra com báculo e tiara papal), segundo a interpretação de João Pedro Monteiro (MONTEIRO, 2006). As cartelas estão amparadas dos lados por meninos aos pares, ligadas entre si por elaborados enrolamentos de acantos e de folhagem que anunciam o estilo Barroco. A cercadura é formada por uma grinalda de folhas verdes, com florões a alternarem com fitas enroladas. É muito forte o parentesco entre este painel e outras composições ornamentais e densamente coloridas deste período, existentes em construções civis, como numa sala do Palácio dos Condes da Calheta (Lisboa), ou os painéis provenientes do Palácio dos Condes da Ponte (Belém), que integram a coleção do Museu Nacional do Azulejo.

Painel de azulejos, *EPITHAPHIUM*
Lisboa, c. 1660-1670
Majólica
28 x 56 cm
101-434

Podemos encontrar motivos idênticos, o mesmo desenho e a expressão ingénua dos painéis anteriores, revelando oficina comum, em dois painéis excecionais, ligeiramente posteriores e integralmente pintados em bicromia. A *Caçada exótica ao elefante* [101-4507], de cerca de 1670 ou pouco posterior, destaca-se pela intensidade dos traços negros do desenho, de manganês concentrado com reflexos metalizados, e pelo forte azul de cobalto. É comparável aos painéis, muito idênticos, da Sala das Caçadas do Palácio dos Condes da Calheta (Lisboa), ou aos diversos painéis, de idêntico colorido, do Palácio dos Marqueses de Fronteira, e a São Domingos de Benfica, na Sala das Batalhas, na Galeria das Artes e na Galeria dos Reis, anteriores a 1673 (SIMÕES, 1971; MECO, 1989). Esta cena de caçada baseia-se numa composição com o mesmo tema, desenhada pelo pintor flamengo Jan van der Straet, ou Stradanus (1523-1605), gravada e publicada pelo editor holandês Philip Galle (1537-1612), integrada na obra *Venationes Ferarum, Avium, Piscium*, de 1596, mas invertendo aquela gravura e eliminando algumas figuras de caçadores. O desenho mantém a ingenuidade encantadora da fase final da policromia, mas apresenta-se mais dinâmico.

Uma tendência mais barroca e evoluída encontra-se no magnífico silhar ornamental, igualmente pintado em bicromia [101-192], de cerca de 1670-1680, proveniente de uma casa demolida na Travessa do Arco da Graça (Lisboa), onde se encontrava readaptado numa cozinha (SIMÕES, 2010; MECO, 2011). A extensa composição está centrada por um vaso florido sobre uma carranca grotesca, ladeado por um par de aves e dois meninos alados, sentados nas volutas e enrolamentos de folhagem dinâmicos que preenchem as partes laterais da composição. Apresenta ainda dois meninos, nas extremidades, a tocarem ferrinhos, e dois pequenos faunos, na parte inferior, que empunham cornetas com pendões heráldicos. Decoração idêntica à deste painel pode ser encontrada nos silhares da Casa do Despacho do Convento das Flamengas, ao Calvário (Lisboa).

O estreito painel de enxalço, com dois meios corpos de meninos a segurarem um vaso florido [101-956], apresenta características afins mas já se encontra exclusivamente pintado a azul-cobalto, incluindo os contornos de desenho muito pronunciado que substituem os de manganês da fase antecedente, técnica usada em muitos painéis desta fase de transição para o Barroco, como os da escadaria dos Cardeais, no Mosteiro de São Vicente de Fora, e os da "Casa dos Vinte e Quatro", na Igreja de São José dos Carpinteiros, ambos em Lisboa, bem como no revestimento integral da Igreja de Santa Maria (Óbidos).

As composições de cerca de 1680-1690, apresentam, em relação às anteriores, maior liberdade formal, soluções decorativas inovadoras e pintura mais solta e expressiva, definindo uma breve mas interessante fase pré-barroca da azulejaria portuguesa, ainda dominada pelo carácter ingénuo comum a toda a segunda metade do século XVII, como os painéis do Palácio do Calhariz (Sesimbra), e o revestimento da capela-mor da Igreja de Santa Iria (Póvoa de Santa Iria). Integram-se nesta fase o painel com a *Alegoria a um rio* [101-103], de pintura muito idêntica à da Igreja de Santa Iria, e os dois magníficos painéis com imagens de *Videiras e Meninos* [101-97 e 101-98], que se classificam entre as melhores criações deste período, pela sua dimensão, sentido decorativo e expressão dinâmica, com especial destaque para o movimento dos meninos a colherem cachos de uvas e para o desenho livre destes e das videiras, servidos pela pintura a azul-cobalto transparente e delicada (AAVV, 2003).

Painel de azulejos, *Emblema Franciscano*

Lisboa, primeira metade do século XVII
Majólica
56 x 56 cm
101-187

Painel de azulejos com Alegoria Eucarística, ***Louvado seja o Santíssimo Sacramento***

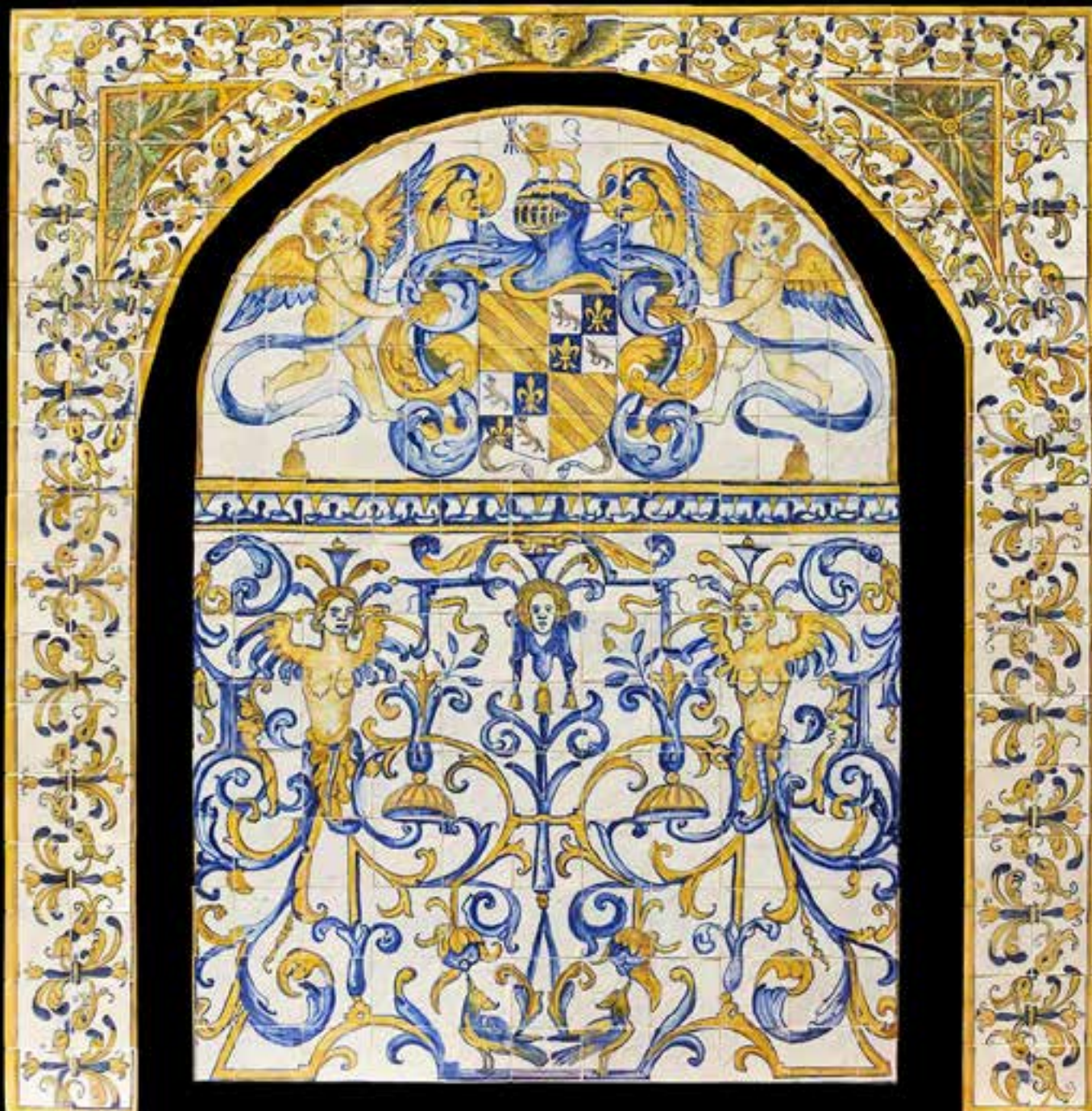
Lisboa, 1630
Majólica
109,5 x 83,5 cm
101-186

Registo, *Santa Marta*
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
89 x 72,5 cm
101-613

Registo, ***Santa Maria Madalena***
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
87,5 x 87 cm
101-614

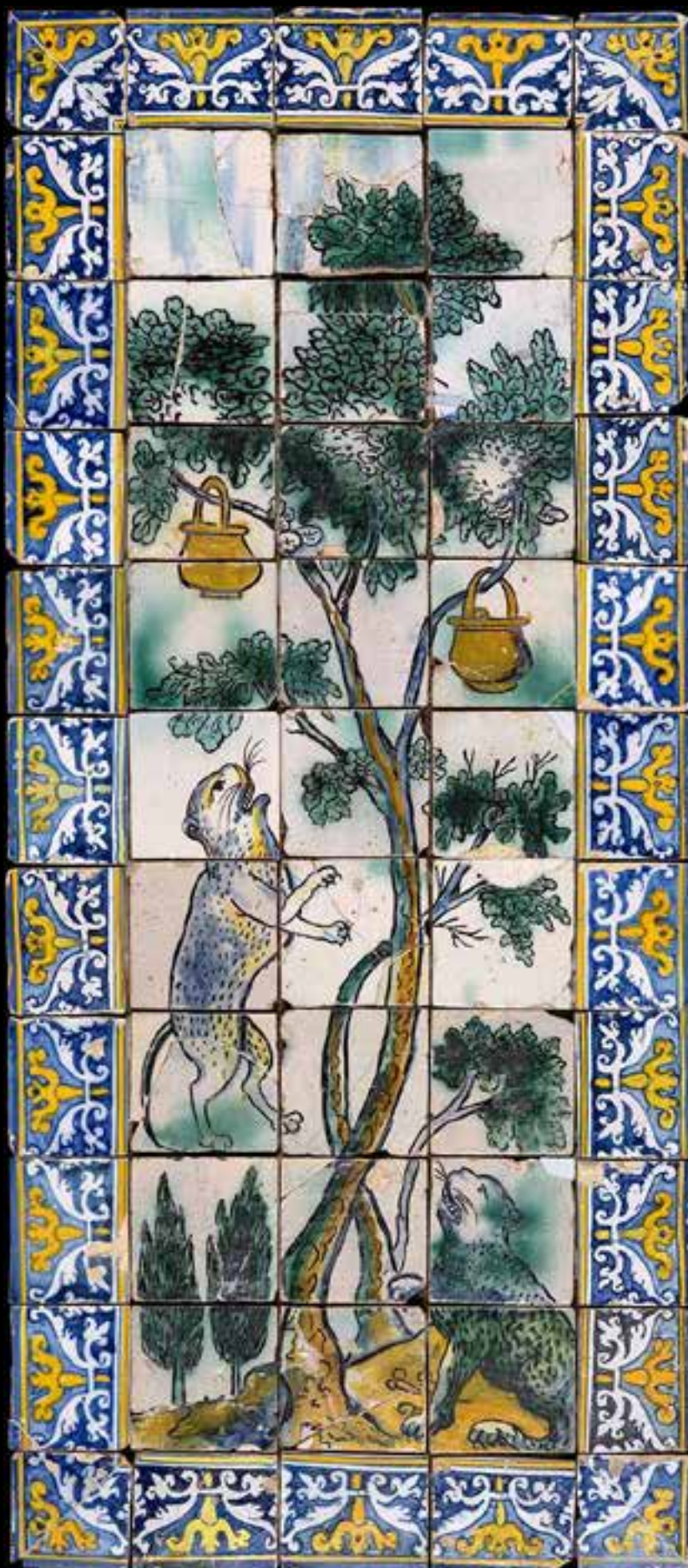
Frontal de altar com brasão da família Carneiro

Lisboa, meados do século XVII
Majólica
97 x 220 cm

101-625

Painel ornamental de grotescos com brasão de Diogo Botelho Chacão
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
227,5 x 224,5 cm
101-385

Painel ornamental de grotescos com brasão de Diogo Botelho Chacão
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
228,5 x 199,5 cm
101-386

Painel de azulejos, *Macacaria:* ▶
Assédio a uma fortaleza
Lisboa, 1660-1670
Majólica
149 x 244 cm
101-189

Painel de azulejos,
Tritão e sereia a tocarem instrumentos musicais
Lisboa, 1660-1670
Majólica
150 x 76,5 cm
101-567

Painel de azulejos,
Par de felinos tentam alcançar duas marmitas penduradas de uma árvore
Lisboa, 1660-1670
Majólica
142,5 x 63 cm
101-188

Painel de azulejos, *Atlante*
Lisboa, terceiro quartel do século XVII
Majólica
238 x 56,5 cm
101-190

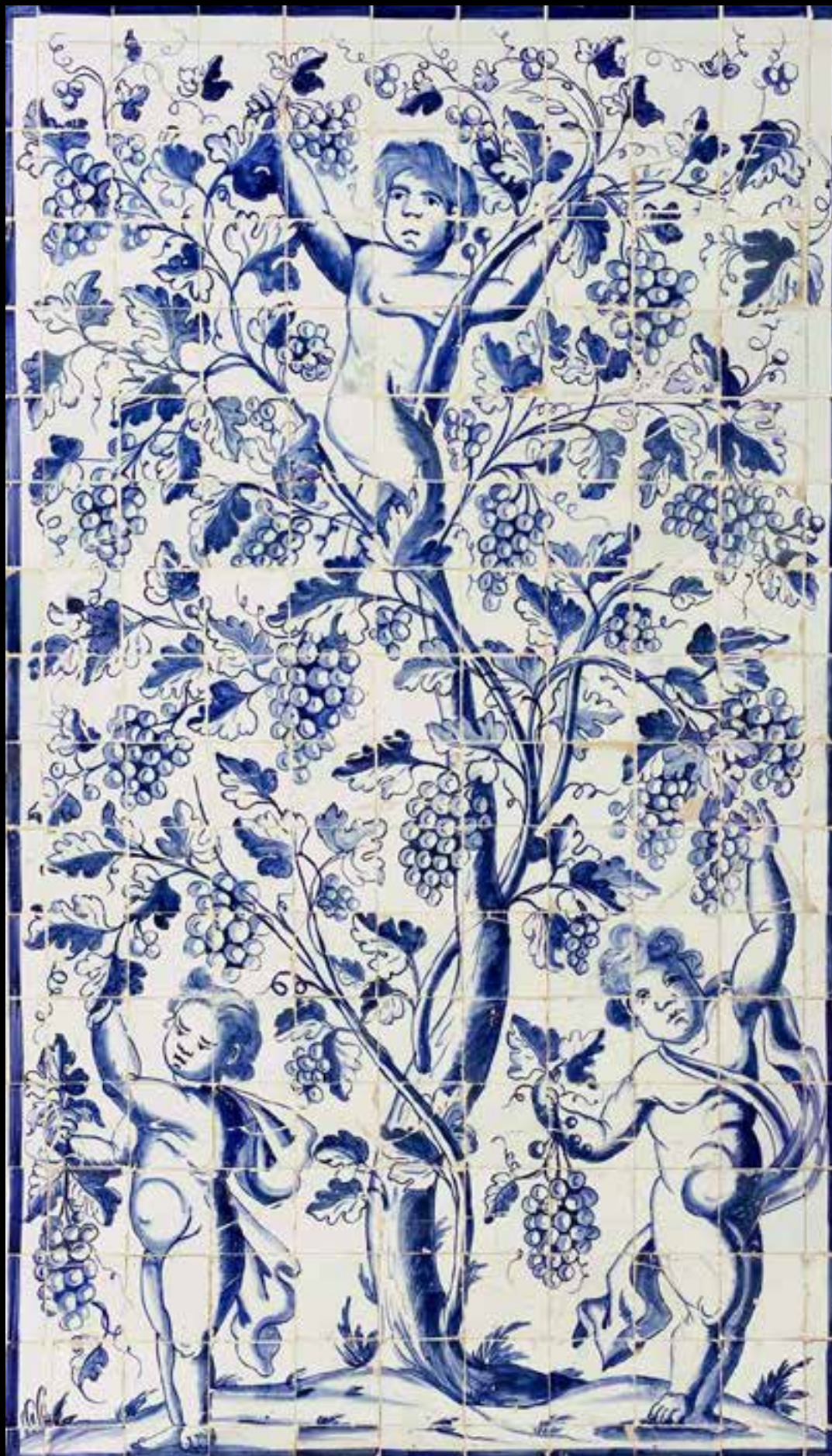
Painel de azulejos, *Atlante*
Lisboa, terceiro quartel do século XVII
Majólica
238 x 56,5 cm
101-191

Silhar ornamental
Lisboa, c. 1670-1680
Majólica
142 x 615 cm
101-192

Painel de azulejos, *Heráldica da Ordem Beneditina e símbolos do poder temporal*
Lisboa, terceiro quartel do século XVII
Majólica
84,5 x 1352,5 cm
101-390

Painel de azulejos, *Alegoria a um rio*
Lisboa, 1680-1690
Majólica
113 x 125 cm
101-103

Painel de azulejos
Lisboa, último quartel
do século XVII
Majólica
97,5 x 42 cm
101-956

Painel de azulejos,
Caçada exótica ao elefante
Lisboa, c. 1670-1680
Majólica
157 x 200 cm
101-4507

Painel de azulejos,
Videiras e meninos
Lisboa, 1680-1690
Majólica
243 x 141 cm
101-97

Painel de azulejos,
Videiras e meninos
Lisboa, 1680-1690
Majólica
241 x 142 cm
101-98

AZULEJARIA SERIADA – PADRONAGEM

Todo o século XVII foi marcado pela produção e utilização intensiva de azulejos seriados, nomeadamente de padronagem, com as respetivas cercaduras e barras de complemento. Profusamente realizados nas olarias e depois recriados nas aplicações arquitetónicas pelos experientes mestres azulejadores, estes azulejos seriados apresentam uma grande variedade de modelos, registando uma evolução lenta que manteve os mesmos motivos durante largas décadas, apesar de, no primeiro terço do século, ainda refletirem influências flamengas, talaveranas (padrão de "parras") e sevilhanas (padrão "ponta de diamante"), e na fase final revelarem algumas inovações.

Para a evolução da padronagem seiscentista, foi fundamental a influência dos revestimentos enxaquetados integrais, através da geometrização, dos ritmos diagonais e da sua escala monumental [101-9]. Alguns azulejos esmaltados a branco destes enxaquetados cedo começaram a ser substituídos por outros decorados com lavores policromos, formando os "enxaquetados compósitos" presentes em numerosas igrejas, como a de Almargem do Bispo (Tancos), e nos lavabos da sacristia do Mosteiro de Santa Cruz (Coimbra). Estes lavores, em módulos de 1x1 ou 2x2 azulejos ou de tarjas retangulares, não apresentam as soluções de continuidade decorativa tão vulgares na restante padronagem. Algumas peças refletem estas soluções, como o fragmento de enxaquetado compósito [101-1685], dois modelos de 2x2 azulejos, destinados aos centros das composições [101-11 e 101-12], e um azulejo de módulo único, que poderia ser usado nos cruzamentos das faixas [101-2609].

Azulejo de módulo único
Lisboa, primeira metade do século XVII
Majólica
14 x 14 cm
101-2609

Estes esquemas compósitos deram origem a composições que mantêm os mesmos ritmos e colocação oblíqua, mas são inteiramente formados por azulejos pintados de lavores, como os que forram a sacristia do Convento de Grijó e uma capela da Igreja de São Nicolau (Santarém), aparecendo uma original variante com símbolos católicos no revestimento da cozinha da Quinta de Manique (Manique de Baixo, Cascais). Esta tendência atingiu a sua manifestação mais monumental através do chamado "padrão de Marvila", formado pelo maior módulo mundial, com 12x12 azulejos, incorporando diversos elementos de lavores e várias tarjas cruzadas, decoradas ou desadornadas [101-1531]. O seu efeito dinâmico e a sua força rítmica são acentuados através da sua aplicação oblíqua em vastas superfícies, como na Igreja de Marvila (Santarém), em 1635-1639, na capela-mor da Igreja de Esgueira ou na sacristia do Mosteiro de Santa Cruz (Coimbra), datada de cerca de 1622. Por vezes este padrão foi aplicado na posição normal, como na abóbada da capela-mor da Ermida de São Sebastião (Cascais).

Possivelmente para facilitar a aplicação, a maior parte dos padrões foi colocada na posição normal, sendo que, nestes casos, apenas os ornatos pintados lhes conferiram os ritmos diagonais e a conceção geométrica própria. São deste tipo dois exemplares de módulos de 2x2 azulejos [101-25 e 101-821], o último utilizando a composição de um padrão de aresta do século anterior, observando-se noutros padrões a tendência para as formas geométricas se tornarem mais maleáveis [101-785].

A padronagem seiscentista foi também fortemente influenciada pelos têxteis, nomeadamente os brocados, cujos motivos conferem um efeito atapetado aos edifícios, dando origem à vulgar designação de "azulejos de tapete", bem exemplificado por um dilatado padrão de 6x6 azulejos, muito difundido durante este século,

presente na Igreja das Domínicas (Elvas), Igreja de Santa Clara (Évora) e Matriz do Carvalhal, do qual é apresentada uma versão rara, produzida no Porto, caracterizada pelos tons mais saturados da pintura, em especial o amarelo alaranjado [101-1392]. Outro invulgar exemplo da influência têxtil, encontra-se na sugestão de renda da cercadura de um dos padrões [101-951]. Os ornatos usados pela padronagem do século XVII são muito variados, predominando os elementos florais livremente tratados [101-1088], combinados com motivos derivados da linguagem flamenga, talaverana e sevilhana, como os exemplares com laçarias [101-38], sendo igualmente assinaláveis outros mais raros e inesperados, como um padrão com a "Cruz de Malta" [101-4322], o qual foi usado no Convento de Sacavém.

Azulejos de padrão de módulo único
Lisboa, primeira metade do século XVII
Majólica
13,8 x 27,8 cm
101-1063

A composição decorativa e a elaboração dos padrões dependem, em grande parte, da dimensão dos módulos. Os exemplares de azulejo único, ou de 1x1 azulejo, são raríssimos e, em geral, destinam-se a complementar outros esquemas [101-1063]. Já os exemplares de 2x2 azulejos são muito numerosos e caracterizam-se pela interligação entre os motivos dos centros e os dos cantos, formando esquemas decorativos rotativos que se interligam e permitem a continuidade decorativa dos revestimentos. Estas características estão bem visíveis nos padrões formados por quatro azulejos iguais, mas cujo efeito decorativo só é alcançado através da repetição destes, como um denso padrão [101-77], no qual os elementos rotativos dos cantos têm um papel preponderante; num padrão raro [101-951]; nos padrões de "maçaroca", de entre os quais um modelo bastante comum [101-74], e outro mais raro [101-72]; nos padrões de "camélia" [101-796]; num padrão de fitas e flores, apresentado em duas versões [101-54 e 101-862]; e ainda no padrão [101-768].

Regra geral, os diversos padrões de 4x4 azulejos apresentam maior complexidade decorativa, sendo prova disso o excelente exemplar, formado por fitas, laçarias e diversos ornatos vegetalistas (já referido a propósito da cercadura de grotescos) [101-817], usado na sacristia da Sé de Elvas e na Igreja de Marvila (Santarém). Muito comum e de belo efeito é o padrão designado de "quadrilobos" [101-48], que reveste a nave da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo (Caldas da Rainha) e a Igreja da Misericórdia (Aveiro), encontrando-se igualmente uma variante menos vulgar [101-47], usada na antiga Igreja da Misericórdia de Serpa. Outro padrão engenhoso, em duas versões [101-44 e 101-45], e muito frequente na época (Igreja de Santa Maria do Olival, em Tomar) é formado apenas pela combinação de dois azulejos distintos, agrupados em minipadrões de 2x2 azulejos, dispostos alternadamente em xadrez, e que apresentam, nos cantos e centros, pequenos florões de "parras" de sugestão talaverana.

Os padrões de 6x6 azulejos, mais raros e geralmente colocados na parte alta das paredes das igrejas, destacam-se pela força e dimensão dos ornatos, como o exemplar de brocado já referido [101-1392], e o notável padrão, composto por laçarias entrelaçadas e dispostas em diagonal que se cruzam no espaço e criam poderosos ritmos oblíquos em alternância com elaborados florões [101-1389], usado com grande efeito na Igreja do Convento de Almoster e no coro do antigo Mosteiro de Santa Marta, atual Hospital (Lisboa).

A maior parte destes esquemas decorativos manteve-se até ao final do século XVII, adaptando-se às diversas mudanças cromáticas. A derradeira fase da policromia seiscentista está representada em diversos padrões caracterizados pelos

Cercadura
Lisboa, c. 1700
Majólica
28,5 x 186 cm
101-2369 e 101-2370

Painel de azulejos, brasão de Domingos Dantas da Cunha
Lisboa, c. 1700
Majólica
29 x 28,8 cm
101-4410

contornos negros dos ornatos e, por vezes, pelo verde brilhante de óxido de cobre, como na portaria do Convento de Chelas (Lisboa), datada de 1667, na capela-mor da Igreja de São Luís (Pinhel), e na da Igreja de Santo António (Viseu). Este período encontra representação em alguns dos padrões, como o de "maçaroca" [101-75]; duas versões do modelo de "camélia" [101-79 e 101-919], o segundo com uma cercadura apropriada; um padrão muito singelo [101-16]; e outro raríssimo e de belíssimo efeito decorativo e expressivo colorido [101-1090]. O breve período da bicromia, que manteve os contornos negros de manganês, igualmente presente na azulejaria seriada, está representado pelo padrão [101-1098].

Próximo a 1680, quando toda a azulejaria de Lisboa passou a ser pintada apenas a azul-cobalto sobre esmalte branco (mantendo-se a policromia na produção do Porto até ao início do século XVIII), a abundante produção de padronagem contribuiu para introduzir nos revestimentos arquitetónicos integrais uma fluidez e transparência inteiramente novas, acentuando o caráter cenográfico da decoração e anulando, por vezes, o próprio peso da arquitetura, como acontece na Igreja de Carnaxide ou no Santuário da Piedade, nos Montes Guararapes (próximo de Recife, Brasil).

A maior parte dos padrões e adereços deste período reproduzem os da primeira metade e meados desse século, estando representados nesta Coleção por uma interessante variedade, como um raro motivo derivado de um padrão de cerca de 1600 [101-3487] e três versões de modelos do tipo "camélia" [101-740, 101-733 e 101-622], este último com uma original cercadura floral. Diversos padrões azuis deste período existem na Coleção juntamente com a versão policroma original, nomeadamente alguns exemplares florais, como os [101-54 e 101-55]; os [101-65 e 101-64]; a vulgar "maçaroca" [101-839 e 101-74], associada a uma versão azul menos comum [101-846 e 101-76]; o modelo do "quadrilobo" [101-797], com graciosa cercadura de flores, que se relaciona com o [101-48]; ou ainda o padrão de fitas e pequenas "parras" [101-46] com as versões policromas [101-45 e 101-44]. Outros padrões tardios poderão existir apenas em versão azul [101-1056 e 101-2061], apresentando ramagens rendadas [101-822] ou fitas entrelaçadas dispostas em diagonal [101-819], ou uma versão simplificada de padrão policromo mais dilatado [101-1389]. Destacam-se, no final do século XVII e início do seguinte, os vários padrões produzidos no Porto, com tons azuis mais carregados, por vezes ainda contornados a negro, como um exemplar de 4x4 azulejos [101-2729], com numerosas aplicações na região norte, como no Claustro do Mosteiro de São Gonçalo (Amarante), associado a duas barras com enrolamentos barrocos [101-2546 e 101-2547], igualmente realizadas no Porto mas baseadas em modelo de Lisboa coevo, usado por António de Oliveira Bernardes na nave da Igreja de Lóios (Évora), em 1710.

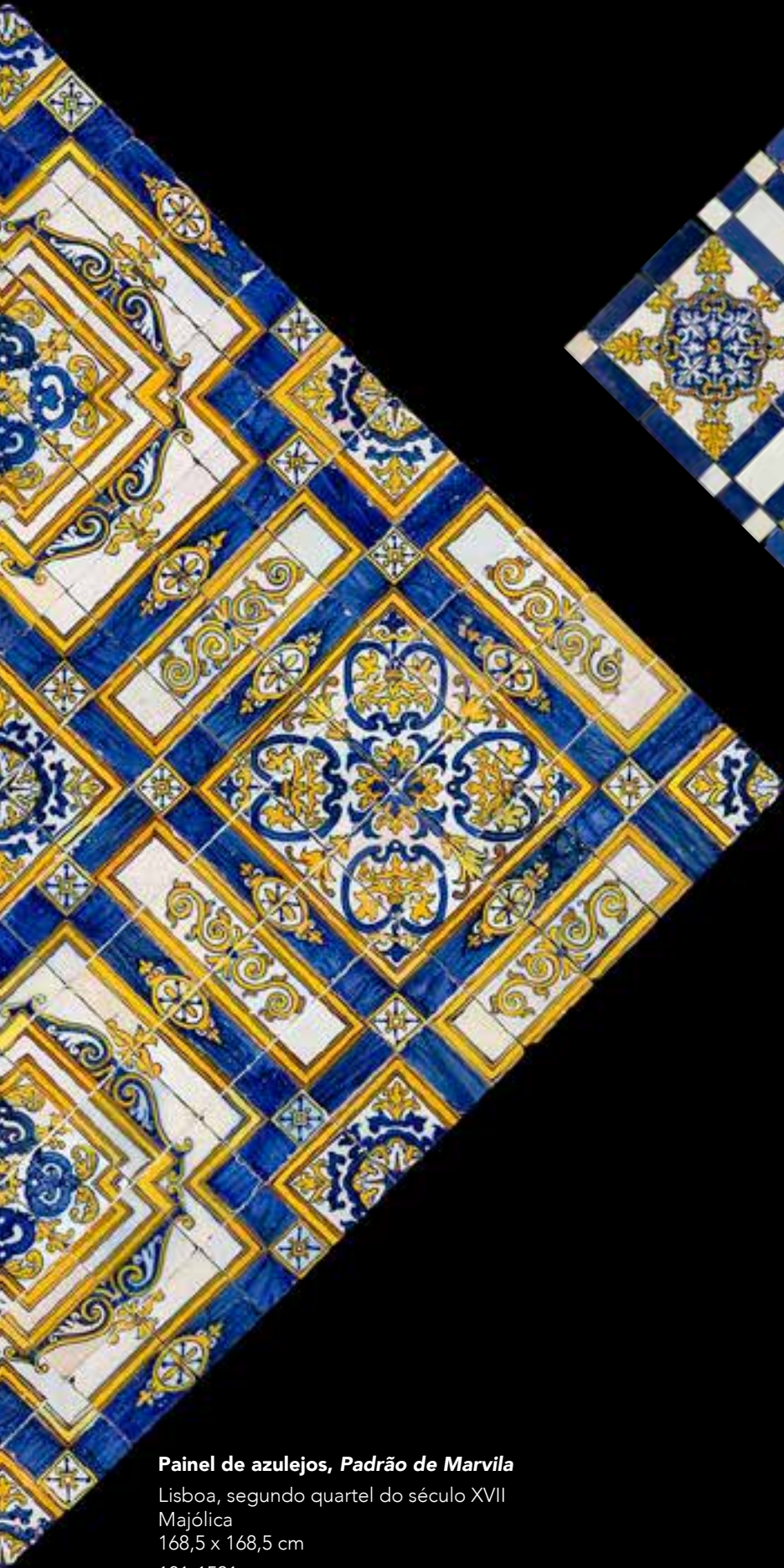
Alguns padrões da fase final do século XVII são criações originais e revelam a necessidade de renovação dos palácios associada ao início do movimento Barroco, como o do belíssimo revestimento da escadaria do Palácio dos Marqueses de Fronteira (Lisboa). É representativo deste novo gosto um invulgar exemplar [101-185], com cercadura própria, usado em vários palácios de Lisboa, como o dos Marqueses de Tancos, o dos Condes de Alcáçovas e o dos Condes da Ega, bem como dois outros exemplares da Coleção, um de agitados enrolamentos barrocos [101-61], e outro de desenho mais fino e delicado [101-886], tanto em módulo de 2x2 azulejos, com a graciosa cercadura. Já acentuadamente barrocas são outras peças, como o brasão de Domingos Dantas da Cunha [101-4410], pintado em quatro azulejos que estariam colocados no centro de uma barra de motivos repetitivos, semelhante às presentes na Coleção [101-2369 e 101-2370], (SIMÕES, 1971; MECO, 1989; *Rota do Azulejo Padrão*, 2015).

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
27 x 54 cm
101-1056

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, primeira metade do século XVII
Majólica
28,5 x 29 cm
101-11

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, primeira metade do século XVII
Majólica
28 x 28 cm
101-12

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segundo quartel do século XVII
Majólica
56,5 x 56,5 cm
101-13

Painel de azulejos
Lisboa, primeira metade do século XVII
Enxaquetado compósito
80 x 80 cm
101-1685

Painel de azulejos, *Padrão de Marvila*
Lisboa, segundo quartel do século XVII
Majólica
168,5 x 168,5 cm
101-1531

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segundo quartel do século XVII
Majólica
83 x 138 cm
101-25

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segundo quartel do século XVII
Majólica
81,5 x 82 cm
101-821

Painel de azulejos de padrão ▶
Lisboa, segundo quartel do século XVII
Majólica
113 x 85 cm
101-785

Painel de azulejos de padrão, "Brocado"
Porto, meados do século XVII
Majólica
135 x 216 cm
101-1392

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
56 x 28 cm
101-951

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
27 x 27 cm
101-1088

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
28 x 28 cm
101-38

Painel de azulejos de padrão, "Cruz de Malta"
Lisboa, segundo quartel do século XVII
Majólica
144 x 172,5 cm
101-4322

Painel de azulejos de padrão, "Maçaroca"
Lisboa, terceiro quartel do século XVII
Majólica
87 x 116 cm
101-75

Painel de azulejos de padrão, "Maçaroca"
Lisboa, terceiro quartel do século XVII
Majólica
109 x 138 cm
101-74

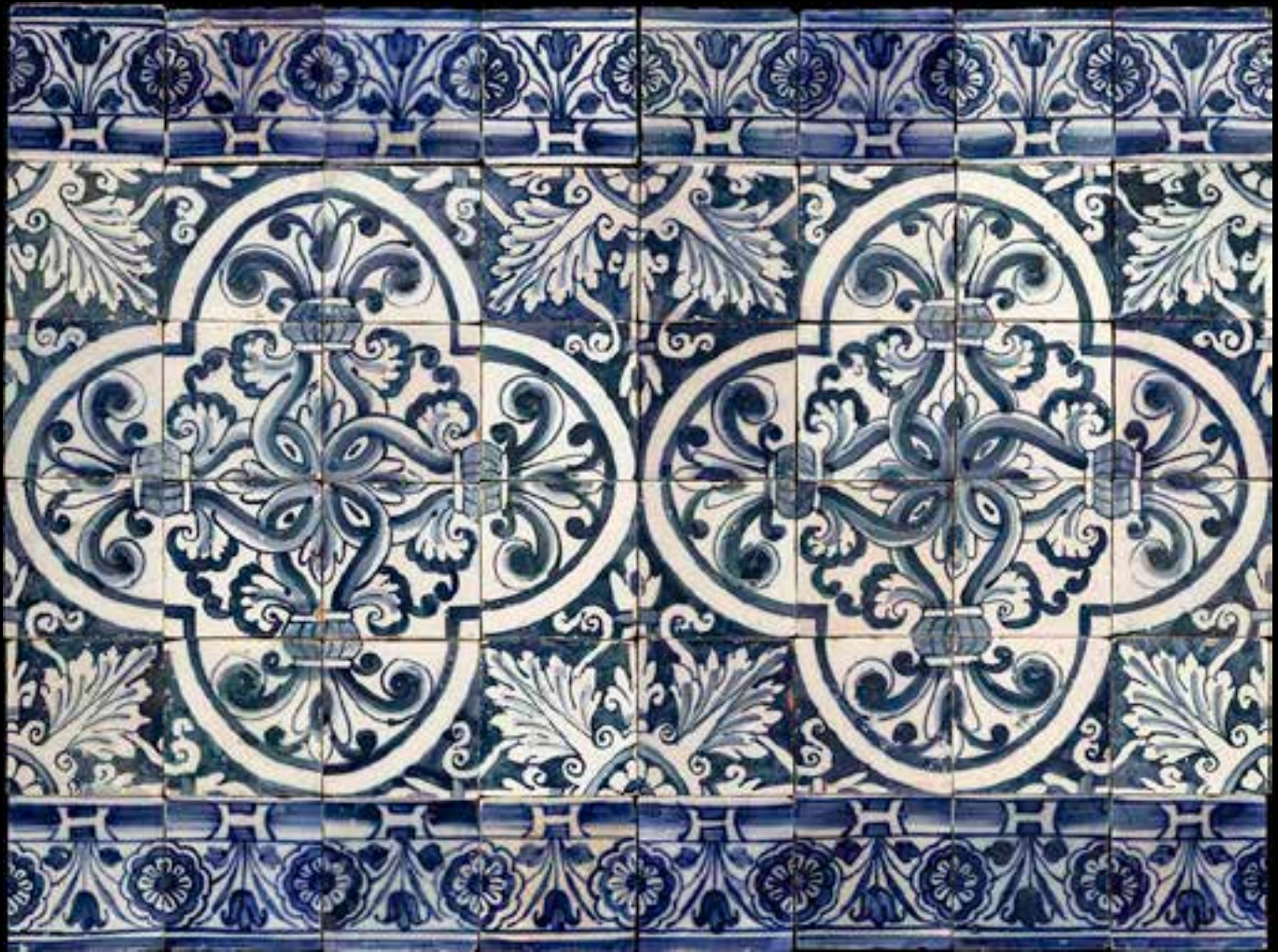
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segundo quartel do século XVII
Majólica
135,5 x 136 cm
101-817

Painel de azulejos de padrão, "Maçaroca"
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
56 x 56 cm
101-72

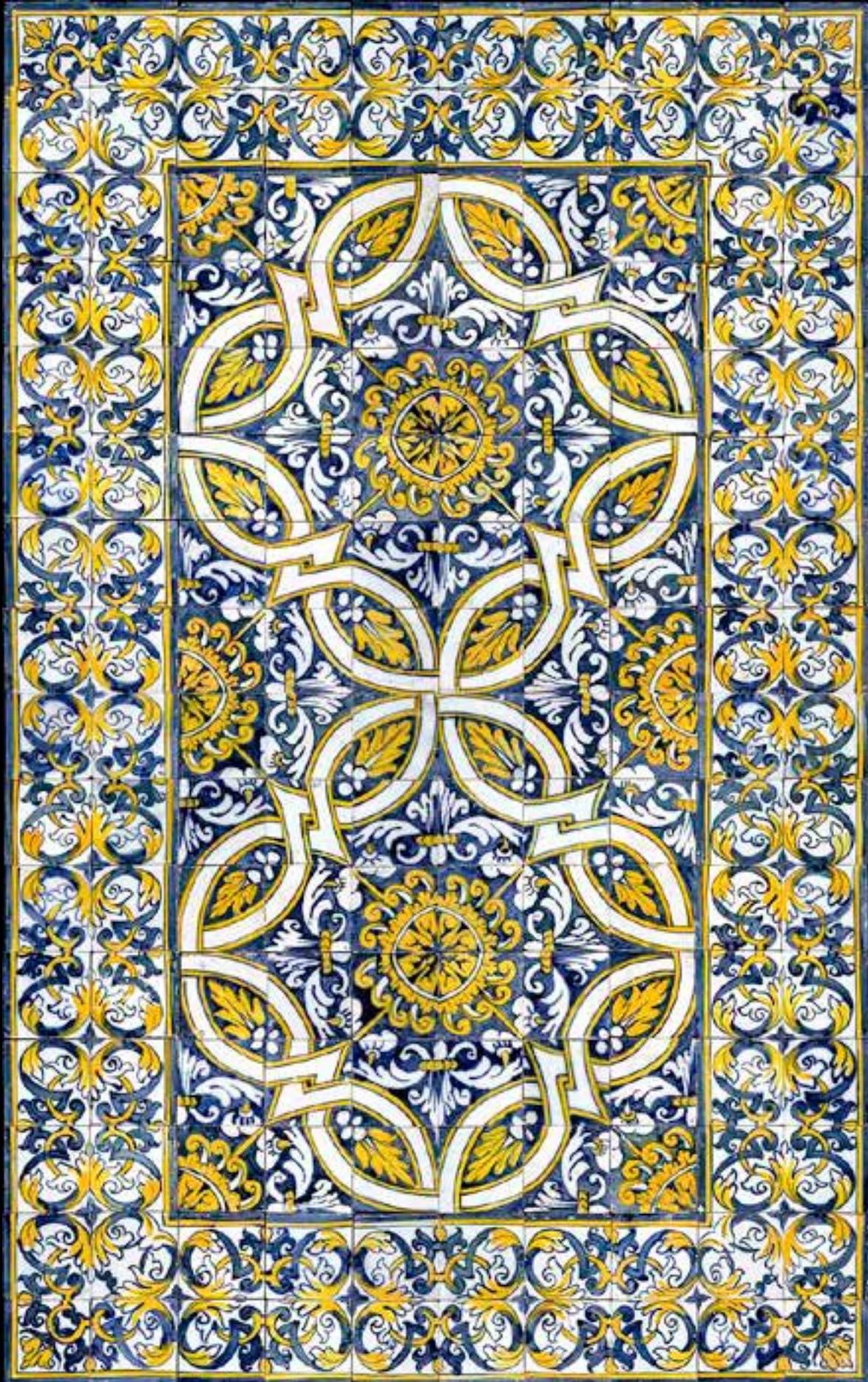
Painel de azulejos de padrão, "Camélia"
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
87 x 87 cm
101-796

◂ **Painel de azulejos de padrão**
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
113 x 84 cm
101-862

Painel de azulejos de padrão, "Quadrilobos"

Lisboa, segundo/terceiro quartel do século XVII
Majólica
116 x 116 cm
101-48

Painel de azulejos de padrão, "Quadrilobos"
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
85,5 x 115 cm
101-797

Painel de azulejos de padrão, "Quadrilobos"
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
115,5 x 116,5 cm
101-47

Painel de azulejos de padrão ▶
Lisboa, segundo/terceiro quartel do século XVII
Majólica
230 x 143,5 cm
101-1389

Painel de azulejos de padrão, "Camélia"

Lisboa, terceiro quartel do século XVII
Majólica
112 x 112 cm

101-79

Painel de azulejos de padrão, "Camélia"
Lisboa, terceiro quartel do século XVII
Majólica
85,5 x 56,5 cm
101-919

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, terceiro quartel do século XVII
Majólica
28 x 28 cm
101-16

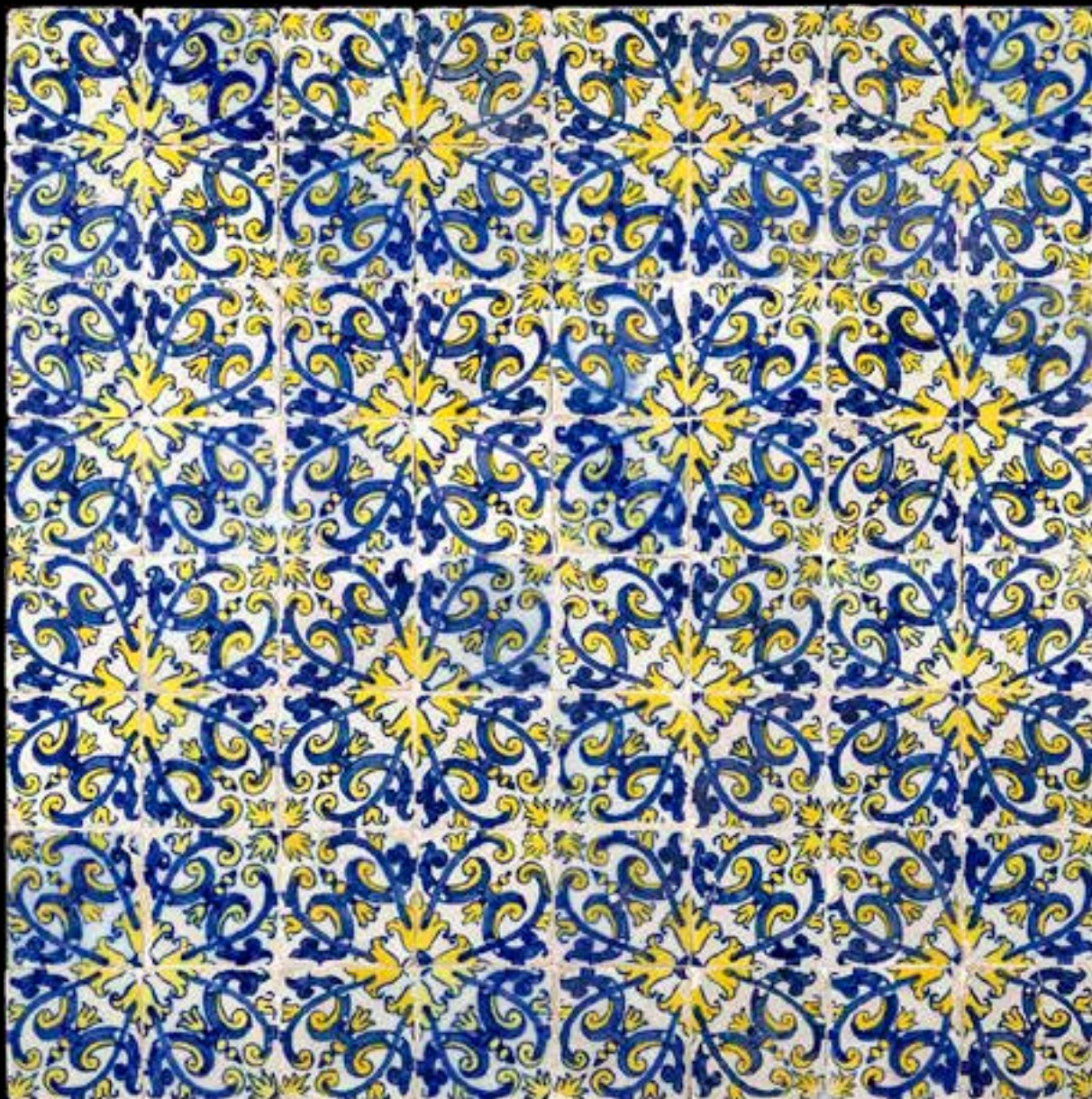
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1670-1680
Majólica
28,5 x 28,5 cm
101-1098

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, terceiro quartel do século XVII
Majólica
28,5 x 28,5 cm
101-1090

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
114 x 114 cm
101-3487

Painel de azulejos de padrão, "Camélia"
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
115,5 x 86 cm
101-740

Painel de azulejos de padrão, "Camélia"
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
86 x 114 cm
101-733

Painel de azulejos de padrão, "Camélia"
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
57,5 x 56,5 cm
101-622

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
113 x 113 cm
101-54

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
58,5 x 58,5 cm
101-55
Em exposição no Bacalhôa Adega Museu, Azeitão

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segundo/terceiro quartel do século XVII
Majólica
113,5 x 114 cm
101-65

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
56 x 55 cm
101-64

Painel de azulejos de padrão, "Maçaroca"
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
114 x 85 cm
101-839

Painel de azulejos de padrão, "Maçaroca"
Lisboa, último quartel
do século XVII
Majólica
86 x 115 cm
101-846

Painel de azulejos de padrão, "Maçaroca"
Lisboa, último quartel
do século XVII
Majólica
112,5 x 112,5 cm
101-76

Painel de azulejos de padrão, "Fitas e parras"

Lisboa, segundo/terceiro quartel do século XVII
Majólica
112 x 112 cm
101-44

Painel de azulejos de padrão, "Fitas e parras"
Lisboa, segundo/terceiro quartel do século XVII
Majólica
111,5 x 111 cm
101-45

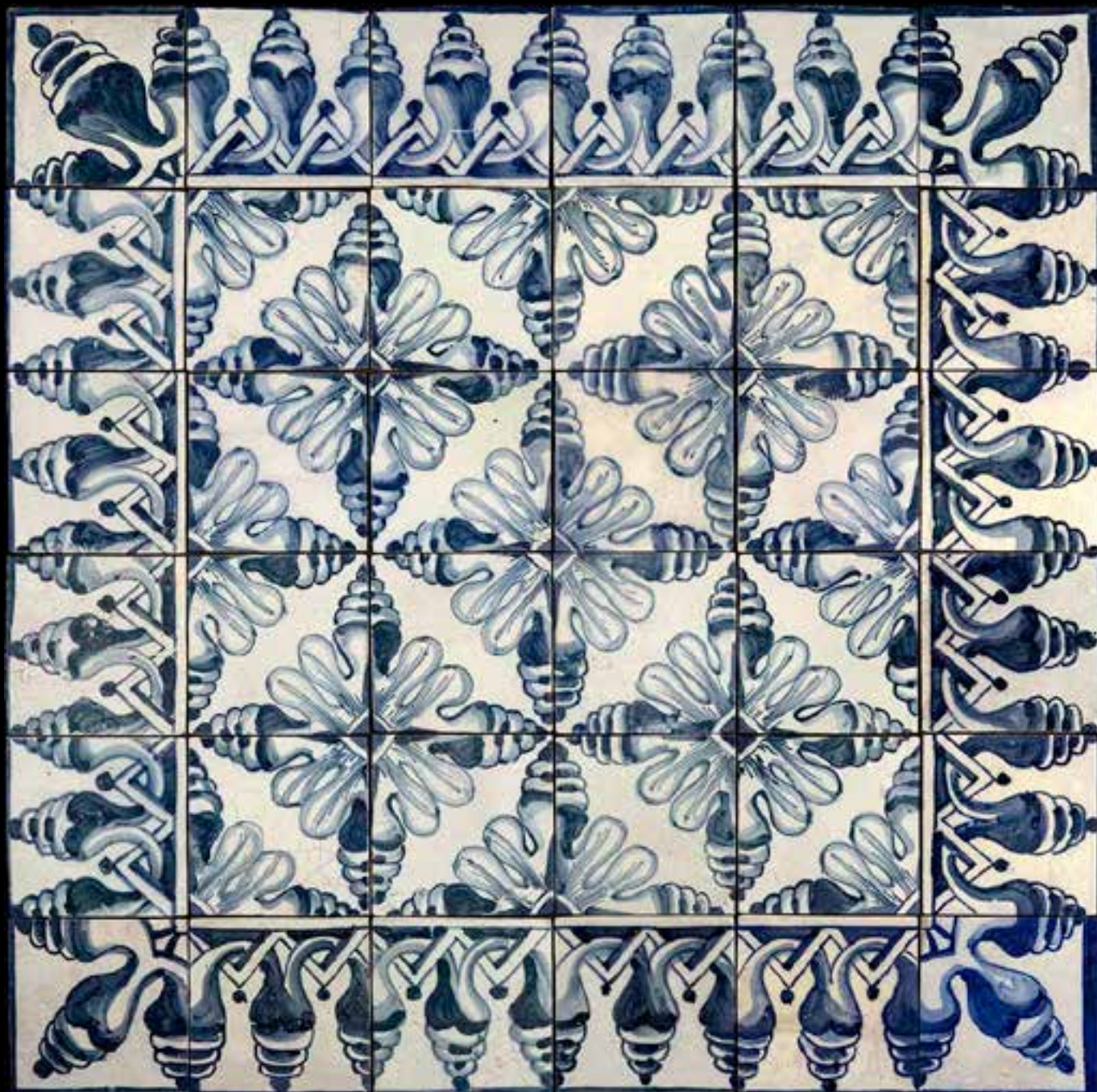
Painel de azulejos de padrão, "Fitas e parras"
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
112,5 x 112 cm
101-46

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
85,5 x 114,5 cm
101-819

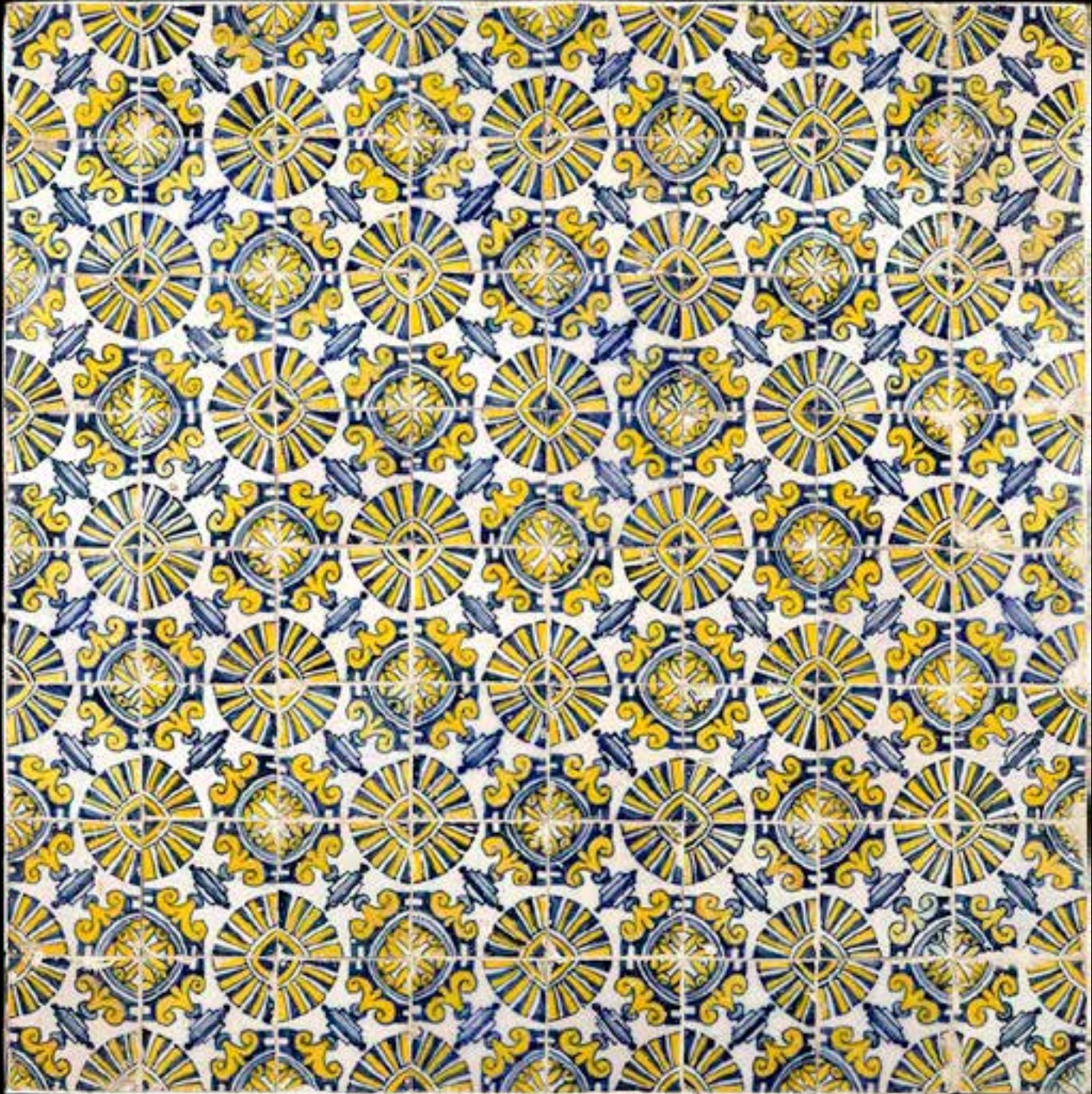
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, século XVII
Majólica
86 x 57 cm
101-822

Cercadura
Porto, c. 1700
Majólica
28 x 112 cm
101-2546

Painel de azulejos de padrão
Porto, c. 1700
Majólica
111,5 x 112 cm
101-2729

Cercadura
Porto, c. 1700
Majólica
28 x 111,5 cm
101-2547

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, final do século XVII
Majólica
86,5 x 86,5 cm
101-185

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do Século XVII
Majólica
117 x 116 cm
101-61
Em exposição no Bacalhôa Adega Museu, Azeitão

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
74 x 111 cm
101-886

Painel de azulejos de padrão

Lisboa, primeira metade do século XVII
Majólica
117 x 117 cm

101-77

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
77,5 x 53 cm
101-768

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XVII
Majólica
56 x 56 cm
101-883

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
85,5 x 85 cm
101-2061

Painel de azulejos de padrão

Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
85,5 x 86 cm
101-726

Painel de azulejos de padrão, "Camélia"
Lisboa, último quartel do século XVII
Majólica
115 x 86 cm
101-3737

AZULEJARIA HOLANDESA – AZULEJOS DE "FIGURA AVULSA"

As lutas religiosas que eclodiram no final do século XVI nos Países Baixos, dominados pela Espanha católica, refletiram-se na divisão deste território e no aparecimento de um novo país, as Províncias Unidas da Holanda, república burguesa de religião protestante, que rapidamente se tornou numa das mais poderosas potências comerciais a nível mundial. O enfraquecimento da Flandres e a decadência da produção cerâmica de Antuérpia forçaram muitos dos seus ceramistas a emigrar para países vizinhos, nomeadamente para a nova Holanda, contribuindo para o desenvolvimento das suas oficinas cerâmicas e para a sua transformação em notáveis centros de produção de faiança e de azulejos, como Haarlem, Roterdão, Amsterdão, Delft, Harlingen, Makkum e Utreque.

No início do século XVII, os azulejos holandeses ainda seguem os modelos flamengos, ao nível dos desenhos e do colorido variado das composições figurativas e da padronagem, mas rapidamente começam a utilizar criações inovadoras e mais livres, nomeadamente os azulejos de "figura avulsa", e muito cedo adotam a pintura a azul-cobalto em obras inspiradas nas porcelanas chinesas da dinastia Ming.

A produção muito diversificada de azulejaria, compreendendo numerosas composições figurativas e ornamentais de dimensões estereotipadas, para além da abundante produção seriada, destinava-se essencialmente a exportação, tendo alcançado uma vastíssima difusão mundial devido à alta qualidade técnica dos seus produtos e à utilização de excelentes pintores (JONGE,1971; LEMMEN, 1988). Usada principalmente em redor de lareiras, a azulejaria holandesa produziu composições especiais destinadas a enquadrar os fogões de sala, como vasos floridos, colunas e outros ornatos, destacando-se as pilastras aos pares, com figuras humanas, produzidas provavelmente em Roterdão. Em voga na primeira metade do século XVII, estas composições retratavam, por vezes, personagens reais, como os príncipes de Orange, *Mauritz* (1615) e *Hendrick van Nassau* (1619), do Rijksmuseum de Amsterdão, e o par representando *Frédéric de Nassau* e sua esposa *Amélie de Solms Bramfels*, dos Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelas. Existem ainda outras figuras distintas, como a legendada *Hannibal* e um par de *Guerreiros Romanos*, expostas no Rijksmuseum (JONGE, 1971). É precisamente deste tipo o raríssimo e excecional par de *Guerreiros* da Coleção Berardo [101-701 e 101-702], de excelente e delicadíssima pintura, tanto nas figuras como nas cenas de batalha esfumadas que preenchem os fundos, semelhantes mas artisticamente superiores aos do museu de Amsterdão atrás referidos.

Na segunda metade do século, diversos pintores realizaram inúmeros painéis destinados a palácios e a casas ricas de vários países europeus. Portugal tornou-se o principal cliente destas criações, juntamente com a Espanha, encomendando conjuntos de painéis com medidas e indicações específicas sobre as composições, tanto para palácios como para edifícios religiosos, estes com inéditos programas iconográficos católicos, que são as mais excecionais criações de toda a azulejaria holandesa. Nas décadas finais, evidenciou-se o pintor Jan van Oort (estabelecido em Amsterdão em 1669, onde faleceu em 1699), que criou os painéis de uma sala do Palácio dos Marqueses de Fronteira, nos anos de 1670, os revestimentos das Igrejas dos Conventos dos Cardaes (assinados) e da Madre de Deus, nos anos de 1680, todos em Lisboa; e ainda um conjunto de azulejos que se encontravam reaplicados na Quinta Nova do Castelar (Sacavém), nomeadamente os painéis de *Triunfos de David* e de *Triunfos de Alexandre*, atualmente dispersos. A excecional importância deste artista não foi reconhecida inicialmente, devido a Santos Simões ter atribuído os painéis do Palácio Fronteira e da Igreja da Madre de Deus a Cornelis e Willem van der Kloet. Este último, igualmente estabelecido em Amsterdão, apenas se destacou no final do século XVII, tendo terminado um painel da Igreja da Madre de Deus e realizado os azulejos do transepto do Santuário da Nazaré (1709, assinados) e os painéis, hoje dispersos, da casa dos Galvão Mexia, na Rua dos Mouros (Lisboa), demolida em 1899, também assinados. Igualmente notável é o conjunto de *Vistas de Cidades Europeias*, no Palácio Saldanha, ou da Ega (Lisboa), provavelmente realizados pelo notável pintor de Roterdão, Cornelis Boumeester, cerca de 1715. A requintada qualidade destas criações, apesar de frias quanto à expressão pictórica, criaram uma forte concorrência à produção nacional contemporânea, então muito rudimentar, contribuindo assim para a sua evolução artística (SIMÕES, 1959a; SIMÕES, 1959b; JONGE, 1971; MECO, 1989).

Integra-se neste importantíssimo conjunto de painéis holandeses realizados para Portugal uma notável composição, centrada pela representação caricatural de um *Velho* de lunetas, a segurar um cajado no qual pousa um corvo, na mão esquerda, e um cesto com patos suspenso do braço esquerdo, temática muito invulgar na azulejaria holandesa, sendo igualmente pouco comum a escala dilatada da figura, de autor desconhecido [101-654]. Esta composição, juntamente com outra representando uma figura feminina, é proveniente de um prédio demolido no bairro do Castelo (Lisboa), (SIMÕES, 1959b). O enquadramento, notabilíssimo, fez parte dos azulejos que estiveram aplicados na Quinta Nova do Castelar (Sacavém), tendo sido adaptados pelo conhecido antiquário Eng. José Manuel Leitão, que foi proprietário destes vários exemplares. Toda a composição desta barra é extremamente elaborada, desde a cabeça de um sátiro na base até à carranca feminina do remate, passando pelos cantos com cartelas preenchidas

por morangos e pelos diversos festões e grinaldas de flores e frutos, de magnífico desenho e delicadíssima pintura, bem característicos de Jan van Oort, iguais aos dos painéis dos *Triunfos* e a um fragmento do Museu do Caramulo (SIMÕES, 1959a; SIMÕES, 1959b).

O chamado azulejo de "figura avulsa" foi a criação holandesa que teve maior repercussão e difusão mundial, pela facilidade da sua aplicação livre na arquitetura, pela extraordinária variedade dos seus motivos, isolados em cada azulejo e delicadamente pintados, e pela possibilidade de venda à unidade (*Dutch Tiles in the Philadelphia Museum of Art*, 1984; DAM, 1988). Alguns exemplares expostos permitem acompanhar várias etapas da evolução destes azulejos.

Cerca de 1600, diversos padrões policromos começam a apresentar motivos individualizados diversos, como flores, animais ou figuras humanas. É disso exemplo o conjunto de animais, cujo centro define, com os cantos de "conchas", um xadrez visual [101-4409], designado na Holanda de "kuadraattegel". Na mesma estética se insere um azulejo solto, centrado por um vaso florido [101-3805].

Progressivamente, a "figura avulsa" foi-se libertando dos esquemas da padronagem, tornando-se mais livre, utilizando cantos com motivos soltos e adotando como elemento decorativo a túlipa, que se tornou o motivo mais representativo da arte holandesa, como o azulejo delicadamente colorido com centro de túlipa e flores de lis nos cantos [101-1031] de meados do século. Durante o segundo quartel do século XVII, muita desta produção passa a ser pintada apenas a azul-cobalto, criando uma tendência que se disseminou por todo o barroco europeu e que reflete visivelmente a influência da porcelana chinesa, como é o caso do exemplar deste período, centrado por um ramo de túlipas e com os cantos preenchidos por "meandros" de gosto chinês [101-2612]. A maior parte da azulejaria da primeira metade do século XVII encontra-se exposta nas coleções de museus mundiais, sendo de destacar, em Portugal, pela sua variedade e pela extrema raridade de alguns exemplares (tanto policromos como azuis), o conjunto aplicado em redor do lavabo da sacristia da Igreja do Colégio (Angra do Heroísmo). No Brasil, destacam-se os exemplares do claustro do Convento de Santo António (Recife).

A partir de meados do século XVII, a produção holandesa incorpora uma maior diversificação e as composições passam, na sua maioria, a ostentar um traço mais ligeiro a azul-cobalto ou a roxo de manganês, constituindo cada azulejo um quadro miniatural com representação de paisagens, cenas campestres ou de costumes, figuras humanas variadas (cavaleiros, militares, jogos de crianças, pastores), temas mitológicos, animais diversos, monstros marinhos, barcos, flores, e adotando cantos mais simplificados e reduzidos, como os de "aranhiço" ou de "cabeça de boi"

(JONGE, 1971; DAM, 1988; LEMMEN, 1997). Esta época está representada pelo conjunto de quatro azulejos do final do século XVII, com cantos de "aranhiço" e paisagens com pastores, exceto o da extremidade direita, que apresenta o tema mitológico de *Apolo e Dafne a transformar-se em loureiro* [101-4280]. Da mesma época são os quatro azulejos com cantos de "aranhiço" e motivos de paisagem de dimensão reduzida, cuja aplicação se generalizou durante o século XVIII [101-1043].

Especialmente invulgar, neste período, é a produção de azulejos de "figura avulsa" com temas cristãos (PLUIS, 1994), geralmente identificados em legenda com o respetivo versículo bíblico, destinados exclusivamente à exportação para países católicos. Estes são usados nas Igrejas de Cádiz e no Palácio de Oranienbaum (perto de Dassau, Alemanha), sendo de destacar, em Portugal, o revestimento de uma sala da Casa do Paço (Figueira da Foz), com azulejos de Roterdão de cerca de 1700, ou um dos vários painéis do Museu Nacional do Azulejo (com invulgares molduras barrocas pintadas em Lisboa), provenientes do Palácio Melo (Hospital dos Capuchos, Lisboa), (SIMÕES, 1959a; PINTO, 2017).

Esta produção está representada por um painel de doze azulejos (um dos quais de temática distinta), com as cenas envolvidas por molduras circulares e cantos de "cabeça de boi", provavelmente mais tardios do que os restantes, já da primeira metade do século XVIII. Apesar de não estarem legendados, é possível identificar as cenas representadas (da esquerda para a direita) - Fiada superior: *David regressa com a cabeça de Golias*, *Jesus e a Samaritana*, *Jefte regressa a casa* e a *Tentação de Jesus*; Fiada do meio: *Oração de Jesus no horto*, *Beijo de Judas*, *Jesus e o tributo a César* e *Ressurreição de Jesus*; Fiada inferior: *Elisa troçada pelas crianças de Betel*, *Israelitas adoram o Cordeiro dourado*, *Cena Camponesa* e a *Terra Prometida* [101-4169].

Apesar da difusão mundial, é sobretudo em palácios europeus que se encontram conjuntos monumentais de azulejos holandeses de "figura avulsa" datados dos finais do século XVII à primeira metade do século XVIII, como os Palácios de Rambouillet (França), Het Loo (Holanda), Falkenlust (Brull, Alemanha), Caputh e Nynphenburg (Munique, Alemanha), Nieborow (Polónia) e Menshikov (São Petersburgo, Rússia), sendo de destacar em Portugal, entre outros, o revestimento de várias salas da Casa do Paço (Figueira da Foz), o segundo maior conjunto a nível mundial. Esta tendência refletiu-se igualmente na produção de azulejos deste tipo em diversos países europeus, como Inglaterra, França e Espanha, não sendo, contudo, de estranhar que, de todos, tenha sido Portugal o país que mais "figura avulsa" produziu.

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Holanda, final do século XVII
Majólica
13 x 51,5 cm
101-4280

Painel de azulejos,
Guerreiro
Roterdão (?), 1625-1630
Majólica
148,5 x 38,5 cm
101-701

Painel de azulejos,
Guerreiro
Roterdão (?), 1625-1630
Majólica
148 x 38,5 cm
101-702

Painel de azulejos, *Velho*
Cercadura de Jan van Oort
Amesterdão (?), último quartel do século XVII
Majólica
168 x 128 cm
101-654

Painel de azulejos de padrão, “figura avulsa”
Holanda, c. 1600
Majólica
26 x 25,8 cm
101-4409

Azulejo de padrão, “figura avulsa”
Holanda, c. 1600
Majólica
13,5 x 13,5 cm
101-3805

Azulejo de “figura avulsa”
Holanda, meados do século XVII
Majólica
13 x 13 cm
101-1031

Azulejo de “figura avulsa”
Holanda, segundo quartel do século XVII
Majólica
13 x 13 cm
101-2612

Painel de azulejos de “figura avulsa”
Holanda, final do século XVII
Majólica
25 x 24,5 cm
101-1043

Painel de azulejos de “figura avulsa”
Holanda, primeira metade do século XVIII
Majólica
39,5 x 52,2 cm
101-4169

"FIGURA AVULSA" PORTUGUESA

A Coleção Berardo possui grande variedade de azulejos de "figura avulsa", provenientes, na maior parte, da antiga coleção Feliciano David e Graciete Rodrigues (*O Azulejo Português de Figura Avulsa*, 2011), incluindo muitos exemplares dos séculos XIX e XX, alguns dos quais foram selecionados para outros núcleos deste museu. Nesta secção, é possível confrontar uma vastíssima diversidade de motivos centrais e de ornatos dos cantos dos azulejos, juntamente com variados tipos de cercaduras, algumas concebidas especificamente para a "figura avulsa" e outras adaptadas da azulejaria seriada barroca.

Ao contrário do azulejo holandês, cujo efeito se dilui em conjuntos vastos devido à minúcia da sua pintura, a "figura avulsa" portuguesa é muito mais rudimentar e sumária, parecendo ter sido realizada por crianças, mas revela maior potencial decorativo pois os seus motivos mantêm sempre a visibilidade em aplicações de grandes dimensões, como na cozinha do antigo Mosteiro de Odivelas. Outros espaços religiosos usaram largamente este tipo de decoração, como a nave da Igreja dos Remédios (Castro Verde) e o claustro do Convento dos Capuchos (Vila Viçosa), chegando raras vezes a apresentar símbolos católicos, como a figura de um cão com uma tocha na boca, emblema da Ordem dos Dominicanos representado no Convento do Santíssimo Sacramento (Lisboa). Mas foi essencialmente nas dependências dos palácios que esta decoração teve larga utilização, como na escadaria do Palácio Mesquitela (Colégio Militar, Lisboa), enquadrando "Figuras de Convite", e em cozinhas como a do Palácio das Necessidades (Lisboa), ou a do Correio-Mor (Loures), aí associados a representações de alimentos. Só muito raramente estes azulejos têm os motivos representados obliquamente, destinando-se a aplicação em escadas, como os do Convento de Santa Cruz (Lamego), representados por três exemplares [101-1038, 101-2268 e 101-2307].

São muito raros os primeiros azulejos portugueses de "figura avulsa", do terceiro quartel do século XVII, pintados em policromia, com os desenhos contornados a manganês, como o invulgar par de azulejos [101-978], sendo inesperado o aparecimento de flores de "figura avulsa" azuis, integradas num fragmento de barra barroca com volutas roxas [101-2629]. Azulejos policromos idênticos foram usados em Viana do Castelo, São Martinho do Porto (capela de Santo António) e na região de Setúbal (capela da Quinta da Fonte do Anjo, Palmela).

Azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, terceiro quartel do século XVII
Majólica
29 x 14,5 cm
101-978

A produção nacional acentuou-se no final do século, com pintura a azul-cobalto, substituindo progressivamente a padronagem, cuja utilização sofreu algum decréscimo no período barroco. Surgem, nesta época, enquadramentos ocasionais de influência holandesa nos motivos centrais, especialmente círculos, como nos azulejos [101-2296 e 101-2302], ou molduras envolventes (que nos azulejos holandeses são habitualmente pintadas a manganês), tal como a presente no raro exemplar [101-2298]. Neste período, a maior parte da produção de Lisboa não apresenta cantos e os motivos centrais, mais dilatados, são geralmente muito ingénuos e variados, marcados pela influência do pintor Gabriel del Barco (1648 - c.1701), como os exemplares que acompanham os painéis deste artista, de 1698, na Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres (Beja). São deste género os azulejos de dois painéis [101-4220 e 101-4221], e alguns soltos, como um barco [101-2303], e uma flor [101-1718].

A produção de Coimbra, igualmente vasta, em especial a da oficina de Agostinho de Paiva (ativa no primeiro quartel do século XVIII), destaca-se pelo tom mais carregado do azul e apresenta motivos mais toscos que os de Lisboa, mas com forte carga caricatural e irónica (como os rostos humanos de perfil, com flores a saírem da boca), largamente representados nos edifícios da Universidade e nos colégios da Rua da Sofia (Coimbra). Dois painéis documentam esta produção tão encantadora [101-4219 e 101-4236], e três azulejos soltos [101-2304, 101-2305 e 101-1038], são excelentes exemplos do aspeto mais caricatural destas criações de Coimbra.

A produção de Lisboa tornou-se mais diversificada no início do século XVIII, tanto ao nível do desenho dos motivos centrais, como da composição dos cantos. Entre os modelos mais invulgares, encontra-se um belíssimo fragmento de painel com os cantos dos azulejos formando uma flor elaborada, parcialmente envolvido por barra preenchida por duplos enrolamentos, terminados por flores idênticas às da "figura avulsa" [101-4229]. Aparecem neste período cantos mais simplificados, como o da flor de oito pétalas [101-1718], ou o da estrela de oito pontas [101-4235 e 101-1576], os quais tiveram alguma difusão na época.

A produção mais estereotipada durante a primeira metade do século XVIII, usou principalmente o motivo das "pintas" ou "estrelinhas", cantos da "figura avulsa", os quais também aparecem nas cercaduras, como em vários painéis [101-873, 101-1580, 101-4237 e 101-4238]. Outro canto usual é o denominado de "contas", ou "pérolas" [101-2527, 101-4222 e 101-4230], fundindo-se por vezes este motivo com uma flor, em alguns azulejos soltos [101-907 e 101-2062]. Voltou a tornar-se comum, no segundo quartel do século XVIII, a "figura avulsa" sem cantos, mas com os motivos centrais mais reduzidos e bem desenhados do que os do final do século anterior [101-4225 e 101-4228].

Todos estes painéis apresentam uma vasta diversidade de motivos, característicos da "figura avulsa" portuguesa. Os mais raros e individualizados são os que representam figuras humanas, geralmente de forte ingenuidade, conforme representam damas e outras figuras femininas, nobres de casaca, espadachins, guerreiros, escudeiros, fumadores de cachimbo, bebedores, camponeses, caçadores, pescadores, orientais ou temas mitológicos, destacando-se, nos azulejos soltos, um tocador de sanfona com uma criança que toca tambor [101-2033]; um miúdo com pandeireta e cão [101-2034]; um tocador de guitarra [101-2307]; eclesiásticos [101-2263]; uma mulher a cozinhar [101-2297]; um homem a beber e um caminhante [101-2268]; um chinês montado num elefante e um pescador [101-907]; três figuras masculinas [101-2062]; e uma criança montada num peixe [101-2299], possivelmente inspirado nos azulejos holandeses que representam divindades marítimas. Extremamente divertidos são os temas caricaturais [101-2300, 101-2301 e 101-2309].

O motivo mais frequente da "figura avulsa" portuguesa é a flor, com variadíssimos desenhos, sendo mesmo, em alguns casos, o único utilizado. Para além da excecional diversidade presente na Coleção Berardo, aparece em alguns azulejos soltos já referidos [101-2296, 101-2306 e 101-2527], e ainda no [101-2308]. A seguir, são as aves as representações mais numerosas e variadas, aparecendo também em azulejos soltos já referidos [101-907, 101-2268 e 101-2298], e ainda num par de azulejos [101-962], com canto de flor raro, e no [101-2511]. Outros animais são menos frequentes, como cães, coelhos, porcos, leões [101-1038], camelos [101-2302], cobras, peixes e cisnes. Destacam-se ainda as representações de barcos, pela sua frequência, como os já referidos [101-907 e 101-2303]. Outros temas diversos são menos comuns, como construções (igrejas, castelos, casas, moinhos), vasos floridos, os já referidos cestos com frutos [101-2268] e utensílios, como um jarro [101-382] (GUIMARÃES, 1932; MECO, 1989; SIMÕES, 2010; *O Azulejo Português de Figura Avulsa*, 2011).

A partir de meados do século XVIII, paralelamente ao desenvolvimento da padronagem pombalina, o uso da "figura avulsa" torna-se menos frequente, com exceção dos azulejos centrados por motivos miniaturais e sem cantos, geralmente combinados com outros elementos repetitivos. Devem ser, contudo, destacadas algumas graciosas composições seriadas onde motivos de "figura avulsa" se fundem com elementos de padronagem pombalina, como o gracioso conjunto de seis azulejos policromos [101-1100], cujos raminhos centrais podem ter sido inspirados por motivos idênticos usados nas louças da Real Fábrica de Louça, ao Rato, no período em que foi dirigida pelo pintor Sebastião de Almeida, entre 1771 e 1779. São provavelmente desta fase tardia um painel com flores pintadas alternadamente a azul ou a roxo e inseridas em quadrifólios [101-2041] e um conjunto de quatro azulejos com delicados raminhos pintados apenas a azul [101-1085] (MECO, 1989; SIMÕES, 2010; *O Azulejo Português de Figura Avulsa*, 2011).

Encontram-se ainda integrados nesta secção dois invulgares azulejos de "Alminhas", os quais não podem ser classificados como "figura avulsa", mas formam peças únicas, delimitadas por uma faixa azul. Eram frequentemente aplicados em muros e serviam o culto popular das "Almas do Purgatório". Dos dois, o mais antigo, de estilo barroco, da primeira metade do século XVIII mostra uma *Alminha do Purgatório*, entre chamas, relativamente bem desenhada em relação ao que era habitual neste tipo de composição, encimada pela legenda "PN AM" (Pai Nosso Avé Maria) [101-1070]. O outro, com duas figurinhas de desenho muito tosco, representando *Alminhas do Purgatório* (Adão e Eva?), separadas por uma cruz [101-1071], apresenta a rara data de 1787.

Azulejo, *Alminha do Purgatório*
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
15,2 x 15,5 cm
101-1070

Azulejo, *Alminhas do Purgatório* (Adão e Eva?)
Lisboa, 1787
Majólica
15 x 15 cm
101-1071

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
29 x 29 cm
101-2268

Oficina de Agostinho de Paiva (?)
Azulejo de "figura avulsa"
Coimbra, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
13,2 x 13,2 cm

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, segundo quartel do século XVII
Majólica
14,5 x 14,5 cm
101-2307

Barra de "figura avulsa"
Lisboa, final do século XVII
Majólica
28 x 28 cm
101-2629

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, final do século XVII
Majólica
14,5 x 14,5 cm
101-2296

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, final do século XVII
Majólica
14 x 14,5 cm
101-2302

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
14,2 x 14,2 cm
101-2298

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, final do século XVII
Majólica
101,5 x 175 cm
101-4220

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
116 x 175 cm
101-1580

Oficina de Agostinho de Paiva
Painel de azulejos de "figura avulsa"
Coimbra, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
40 x 80 cm
101-4236

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, final do século XVII
Majólica
87 x 117 cm
101-4221
Em exposição no Aliança Underground Museum, Sangalhos

Oficina de Agostinho de Paiva
Painel de azulejos de "figura avulsa"
Coimbra, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
40,6 x 81 cm
101-4219

Oficina de Agostinho de Paiva
Azulejo de "figura avulsa"
Coimbra, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
13 x 13 cm
101-2304

Oficina de Agostinho de Paiva
Azulejo de "figura avulsa"
Coimbra, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
13,5 x 13 cm
101-2305

Painel de azulejos de "figura avulsa" com barra floral

Lisboa, início do século XVIII
Majólica
72,5 x 72,5 cm
101-4229

Painel de azulejos de "figura avulsa"

Lisboa, início do século XVIII
Majólica
56,5 x 43 cm
101-1718

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, início do século XVIII
Majólica
86,5 x 58 cm
101-1576

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, início do século XVIII
Majólica
44 x 73 cm
101-4235

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
102 x 146 cm
101-873

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
72,5 x 115,5 cm
101-4237
Em exposição no Aliança Underground Museum, Sangalhos

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
86,5 x 116 cm
101-4238

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
72 x 115 cm
101-4222

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
29 x 43 cm
101-2527

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, início do século XVIII
Majólica
29 x 29 cm
101-907

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, final do século XVII
Majólica
14,5 x 14,5 cm
101-2303

Azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, início do século XVIII
Majólica
14 x 14 cm (cada)
101-2062

Azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
14 x 14 cm (cada)
101-2263

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade
do século XVIII
Majólica
13,5 x 13 cm
101-2952

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade
do século XVIII
Majólica
14,5 x 14 cm
101-2034

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade
do século XVIII
Majólica
14,5 x 14,5 cm
101-2033

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
14,5 x 14,5 cm
101-2297

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade
do século XVIII
Majólica
14,5 x 15 cm
101-2300

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
14,5 x 14,5 cm
101-2299

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
14,5 x 14,5 cm
101-2309

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade
do século XVIII
Majólica
14,5 x 14,5 cm
101-2301

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, final do século XVII
Majólica
14,5 x 14,5 cm
101-2306

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
14 x 14 cm
101-2308

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
14,5 x 14,5 cm
101-2511

Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
14 x 14 cm
101-382

Azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
14,3 x 28,6 cm
101-962

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
102 x 73 cm
101-2310

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
101,5 x 72,5 cm
101-3744

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
102 x 72,5 cm
101-3745

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, primeira metade do século XVIII
Majólica
72 x 87 cm
101-1574

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
72,5 x 114,5 cm
101-4225

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
72,5 x 115 cm
101-4228

Painel de azulejos de “figura avulsa”
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
116 x 44,5 cm
101-4230

Painel de azulejos de padrão com elementos de "figura avulsa"
Lisboa, último quartel do século XVIII
Majólica
84,5 x 113 cm
101-2041

Real Fábrica de Louça, ao Rato (?)
Painel de azulejos de padrão
com elementos de "figura avulsa"
Lisboa, 1771-1779
Majólica
28,5 x 42,5 cm
101-1100

Painel de azulejos de padrão
com elementos de "figura avulsa"
Lisboa, último quartel do século XVIII
Majólica
27,5 x 27,5 cm
101-1085

AZULEJARIA BARROCA

Após uma evolução difícil, muito marcada pela expressão ingénua de artistas decoradores sem formação erudita, como são exemplo a capela de Nossa Senhora das Angústias (Funchal) e a Quinta do Calhariz (Sesimbra), o movimento barroco desenvolveu-se na azulejaria portuguesa, nos anos finais do século XVII, com uma violência e força extraordinárias, transformando a arquitetura em cenografia e estabelecendo um fascinante diálogo com as restantes artes decorativas, nomeadamente a talha dourada, outra das manifestações mais extraordinárias da arte portuguesa. À fria rigidez e apurado tecnicismo dos pintores holandeses, opuseram os artistas portugueses uma expressão mais dramática e decorativista, explorando magistralmente as possibilidades pictóricas e expressivas do azul-cobalto, cuja fluidez ajudou a desmaterializar os interiores dos edifícios, durante um período que coincidiu com o do estilo Barroco e perdurou até cerca de 1750. Esta fase caracterizou-se pela utilização intensiva dos painéis figurativos, conjugando a teatralidade das cenas e os ambientes cenográficos com os variados complementos decorativos, como os pedestais de conceção escultórica, molduras e elementos fictícios de arquitetura tratados em *trompe l'oeil*. São impressionantes alguns revestimentos monumentais de igrejas, em especial os que ultrapassam a totalidade das paredes e sugerem perspetivas arquitetónicas nas abóbadas e nas cúpulas, como os da Igreja de Almancil (Loulé, Faro), de 1730.

A fase barroca inicial foi muito marcada pela obra de Gabriel del Barco, ativo na última década do século XVII. Nascido em Siguença, Espanha, em 1648, veio para Portugal em 1669, fixando-se em Lisboa, onde terá falecido cerca de 1701. Dedicou-se inicialmente à pintura ornamental, até se entregar à pintura de azulejos, que revolucionou através da força teatral e dramática das suas composições, de efeito espetacular, apesar de ainda deficientes em termos de desenho, o que foi compensado pela pintura azul densa e muito expressiva, presente na capela de São João Baptista na Quinta de Nossa Senhora da Conceição (Barcarena), de 1691; na grande *Vista de Lisboa* do Museu Nacional do Azulejo, de cerca de 1700; na Igreja de São Vítor (Braga), de 1692; nas de Santiago (Évora) e da Vista Alegre (Aveiro); culminando na Igreja dos Loios (Arraiolos), de 1700. Foi possivelmente seu discípulo Raimundo do Couto, também decorador de tetos, falecido em 1711, com uma sala assinada no Palácio dos Marqueses de Tancos (Lisboa) (MECO, 1989; SERRÃO, 2003; CARVALHO, 2011).

Foi marcante a influência dos conceitos decorativos de Gabriel del Barco na geração seguinte de criadores de azulejos, normalmente designada por "Ciclo dos Mestres", os quais já tiveram como base a pintura a óleo e uma formação mais erudita. Na transição destacou-se António Pereira, identificado por Vítor Serrão como o pintor a óleo António Pereira Ravasco, falecido em 1712, de extraordinária sensibilidade e expressão dinâmica, que criou azulejos para a Igreja da Misericórdia da Vidigueira, a Capela Dourada de Recife (Brasil), de 1703, e as capelas-mores da Igreja Matriz de Colares e do Convento de Santo António dos Capuchos, atual Hospital com a mesma designação (Lisboa). Nesta fase distinguiu-se igualmente o pintor Manuel dos Santos, pelo lirismo da sua obra, caracterizada pelo uso requintado do desenho, extremamente expressivo, comparável à mestria dos pintores holandeses, em obras profanas como as do Palácio Azevedo Coutinho (Lisboa); e revestimentos religiosos, na capela do Cardeal no antigo Convento dos Congregados (Estremoz), atual Câmara Municipal, datados de 1706 (SMITH, 1975: MECO, 1980); nas portarias do Convento de São Vicente de Fora e do antigo Convento de São Domingos (Lisboa); nas capelas-mores das Igrejas de São José (Ponta Delgada), e São Francisco (Horta); culminando nos painéis da nave da Igreja da Misericórdia de Olivença, de 1723 (SMITH, 1975; MECO, 1980).

O mais destacado mestre do período, António de Oliveira Bernardes (1662-1732), inicialmente decorador e pintor a óleo, revela uma expressão pictórica mais acentuada, conforme se vê na abóbada e nas telas da Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres (Beja), de 1690 e 1695 (SERRÃO, 2007). Nos últimos anos do século XVII, dedicou-se à pintura de azulejos, criando a mais importante oficina de Lisboa, que acolheu diversos colaboradores de renome, como um irmão, Manuel de Oliveira, um dos filhos, Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778) e o ainda não identificado, Mestre P.M.P., além de diversos discípulos, como Teotónio dos Santos (1688-1762) e Nicolau de Freitas (1703-1765). Na oficina de António de Oliveira Bernardes, destacam-se na pintura a óleo, o colaborador André Gonçalves (1685-1762) e outro dos seus filhos, Inácio de Oliveira Bernardes (1697-1781) (CORREIA, 1917; SERRÃO, 2003).

O sentido espacial das suas composições, a riqueza escultórica dos enquadramentos e adereços decorativos, a eficácia do claro-escuro e dos esfumados mágicos da pintura de António de Oliveira Bernardes caracterizam este período áureo da azulejaria portuguesa, colocando-a numa posição de elevado relevo a nível europeu. São magníficos os painéis profanos que realizou para palácios, como o das duas salas do Palácio dos Marqueses de Tancos (Lisboa), mas estes são ultrapassados pelos conjuntos concebidos para diversos edifícios religiosos, como o Convento de São Paulo da Serra de Ossa (Redondo, Évora); a Sé de Braga e o Convento de Marvila (Lisboa); destacando-se, pela sua monumentalidade, a nave da antiga Igreja da Misericórdia e a capela-mor do Convento dos Agostinhos (Estremoz), datados de 1712; o transepto da Igreja de São Domingos de Benfica (Lisboa); a nave da Igreja do Terço (Barcelos); uma antiga capela da Igreja

das Mercês (Lisboa), de cerca de 1714; as naves da Igreja dos Lóios, datada de 1710, e da Misericórdia, de 1716, ambas em Évora. Os seus trabalhos contaram frequentemente com a participação da oficina.

Próximo a 1720, por motivos de saúde, António de Oliveira Bernardes passou a assumir as funções de coordenador da oficina e a gerir os colaboradores, em especial com o filho Policarpo de Oliveira Bernardes, em trabalhos como os da capela-mor da Igreja de São Lourenço (Vila Nogueira de Azeitão, Setúbal) e do Santuário dos Remédios (Peniche). Policarpo foi o principal continuador da obra do pai, destacando-se nas Capelas de Passos de Estremoz; na extraordinária Igreja de São Lourenço (Almancil), de 1730; na capela da Fortaleza de São Filipe (Setúbal), de 1736; e na sacristia do Convento do Varatojo (Torres Vedras). As obras tardias deste artista alcançaram uma densidade artística assinalável, como se vê na portaria do Convento dos Congregados (atual Câmara Municipal de Estremoz), levando ao limite a obra dos mestres barrocos, assimilando por vezes influências novas, como a dos ornatos do estilo Regência, já presentes na capela-mor do Convento de São Paulo da Serra de Ossa, de cerca de 1737, e na frontaria e nave da Igreja de Porto Salvo, de 1714.

O chamado Mestre P.M.P., artista ainda não identificado, é apenas conhecido pelas siglas com que assinou alguns trabalhos, como os da capela-mor da Igreja do Terço (Barcelos), datados de 1713, e o edifício da Irmandade do Corpo Santo (Setúbal).

O Mestre P.M.P. foi um destacado colaborador da oficina dos Bernardes, deixando uma obra imensa durante o primeiro quartel do século XVIII, encerrada em diversos palácios, como o dos Marqueses de Minas e o dos Marqueses de Olhão (Lisboa), o Paço Real de Sintra, nomeadamente a Sala dos Brasões, e a decoração de numerosos edifícios religiosos. Destacam-se entre estes últimos a nave, de 1714, e a escadaria do Convento da Serra de Ossa (Redondo, Évora); a nave da Igreja de Marvila e a sacristia da Igreja do Colégio de Santo Antão-o-Velho (Lisboa); a sacristia da Igreja Matriz de Cascais, de 1722; o Santuário de Castro Verde e o claustro e dependências do Convento da Graça (Torres Vedras), de 1725, onde a ingenuidade e encanto da sua pintura e a graciosidade do seu traço se destacam, em especial, na decoração cenográfica de escadas e na criação das primeiras "Figuras de Convite" (entrada do Salão Nobre do antigo Colégio do Espírito Santo, atual Universidade de Évora), que muito contribuíram para a génese da azulejaria da segunda geração barroca.

A chamada "Grande Produção Joanina", centrada em Lisboa, desenvolveu-se na segunda década e prolongou-se até meados do século XVII, caracterizando-se, como o nome indica, pela imensa produção e vastíssima aplicação, que se alargou a todo o território então nacional, incluindo as ilhas atlânticas, o Brasil e Angola. Destaca-se ainda pelo carácter marcadamente decorativista das criações, com o incremento das componentes ornamentais que, com frequência, subvertem a importância dos centros figurativos dos painéis, através dos remates recortados e da extroversão dos elementos escultóricos, com fortes influências do barroco romano.

As decorações tornam-se cada vez mais teatrais, com recurso a elementos cenográficos, nomeadamente às "Figuras de Convite", estrategicamente colocadas nas entradas e escadarias dos edifícios e contribuindo, com a sua presença, para acentuar a fantasia decorativa dos espaços. Representando escudeiros, porteiros, alabardeiros, militares, turcos ou janízaros (são pouco frequentes as representações dos donos das casas e raras as representações femininas) destacando-se dos silhares figurativos ou ornamentais e assumindo, com os seus gestos (e por vezes com inscrições junto à boca), a função de receber os visitantes ou indicar-lhes o caminho a seguir (ARRUDA, 1993). Igualmente frequentes são as figuras inteiramente recortadas, simulando estátuas, usadas nos patamares das escadarias e nos jardins, como os da Quinta Grande (Damaia). Nos espaços religiosos foram frequentes as composições em *trompe l'oeil*, simulando arquiteturas fantasiosas, portas, janelas, confessionários, púlpitos, pias de água benta e outros elementos integrados nos revestimentos monumentais.

O aligeiramento pictórico, com recurso a aguadas azuis completadas por apontamentos individuais pintados, e a utilização de receitas decorativas (muito repetidas, mas sempre combinadas livremente, de modo a parecerem originais) permitiram aos artistas deste período uma multiplicação de obras que, não tendo a elaborada individualidade das criações dos mestres antecedentes, alcançam grande eficácia decorativa e teatralidade, como na belíssima escadaria da Câmara Municipal de Estremoz.

O ascendente da oficina dos Bernardes sobre este movimento foi determinante. O seu primeiro artista de renome, Teotónio dos Santos (1688-1762) (PORTELA, 2018), foi discípulo de António de Oliveira Bernardes entre 1707 e 1711, mas deve ter recebido forte influência do Mestre P.M.P., com quem colaborou, nomeadamente na Quinta do Torneiro (Porto Salvo), pois é por vezes confundido com ele. O seu estilo é leve, gracioso e expressivo nas cenas naturalistas e nos ornatos complementares, como na capela da Rainha Santa (Estremoz); no Santuário de Abrunhosa do Ladário (Sátão); na Igreja de Santiago (Alcácer do Sal); na escadaria principal do Hospital de São José (Lisboa); nas sacristias dos conventos de Cós (Alcobaça) e de Santa Maria do Bouro (Amares); e na nave da Igreja de Santo António (Viseu).

Igualmente importante foi o seu contemporâneo Valentim de Almeida (1692-1779), também influenciado pelo Mestre P.M.P., cuja atividade se prolongou pelo período rococó (MECO, 1989; MANGUCCI, 1998). Valentim desenvolveu, através da sua oficina de Lisboa, a mais vasta produção do período, que inclui os painéis da Igreja da Misericórdia de Salvador da Bahia, cerca de 1722; os do claustro inferior da Sé do Porto de 1729-1730 (GONÇALVES, 1987); os revestimentos da Ordem Terceira de São Francisco (Salvador da Bahia), cerca de 1729; a Igreja do Mosteiro do Louriçal (Pombal); a maior parte da azulejaria do Mosteiro de São Vicente de Fora (Lisboa); várias salas da Universidade de Évora; e o conjunto de salas e oratórios da Quinta da Piedade (Póvoa de Santa Iria, Vila Franca de Xira), revelando um gosto barroco algo pesado e sobrecarregado que só a meio do século alcançou maior liberdade e fantasia através da adoção da linguagem decorativa Regência e Rococó.

Foi possivelmente seu colaborador, e parente, o pintor Domingos de Almeida, recentemente identificado, ativo na fase final do estilo Barroco, como no Santuário da Atalaia e na Ermida de Nossa Senhora dos Mártires (próximo de Estremoz), onde revela um desenho sumário e, por vezes, grosseiro, compensado pelo forte decorativismo e extroversão dos complementos ornamentais que, a partir do meio do século começam a impregnar-se de motivos rococós, como na Igreja da Misericórdia (Arraiolos), de 1754, e na escadaria do antigo Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria (Lisboa), cerca de 1754 (MECO, 2005).

O melhor pintor do período joanino foi Nicolau de Freitas, discípulo de António de Oliveira Bernardes entre 1720 e 1724, de quem recebeu uma sólida formação artística. A sua obra tem estado quase sempre associada a Bartolomeu Antunes, de quem era genro, o qual não foi pintor, mas antes o mais destacado mestre-azulejador do período, como revelam as legendas pintadas em algumas das encomendas que coordenou ("fez Bartolomeu Antunes em Lisboa") e o seu testamento, publicado na íntegra por Celso Mangucci (MANGUCCI, 2003). A obra de Nicolau de Freitas caracteriza-se pela grande qualidade da sua pintura, tecnicamente muito elaborada e fortemente expressiva pela variedade das tonalidades do azul-cobalto, recorrendo por vezes a efeitos policromos expressivos, como se vê na sugestão de fios dourados do vestuário das magníficas "Figuras de Convite" que embelezam as escadarias do Palácio dos Patriarcas (Santo Antão do Tojal, Loures) e a do Palácio Azurara, atual Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (Lisboa). Nicolau de Freitas foi o autor de inúmeras obras marcantes, tanto em palácios, como o do Correio-Mor (Loures) e o da Quinta Dona Maria (Estremoz), como em edifícios religiosos. Destes, destacam-se a Igreja e o claustro do Convento de São Francisco (Salvador da Bahia, Brasil), de 1737-1748; duas capelas da Igreja do Mosteiro de Vilar de Frades (Barcelos), de 1736 e 1742; a Igreja das Albertas, atual Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa); a capela-mor da Igreja Matriz da Horta; e a Igreja de São Pedro (Palmela), entre outras obras-primas da azulejaria barroca portuguesa (MECO, 1987).

Gabriel del Barco (?)
Fragmento de barra

Lisboa, início do século XVIII
Majólica
42,5 x 28,5 cm
101-2164

Os espaços do Palácio Tocha condicionaram a seleção e a montagem de painéis barrocos da Coleção e impediram a apresentação de algumas composições de maiores dimensões, expostos noutros núcleos da Coleção Berardo, tendo-se optado pela combinação livre de peças, independentemente do rigor estético ou cronológico que possam ter neste período.

O início do ciclo Barroco está representado por um fragmento de barra [101-2164], com uma figura híbrida, característica do estilo de Gabriel del Barco, pela proeminência das pinceladas e pela densidade do azul-cobalto, associados a um desenho ainda rude. As três delicadíssimas pilastras com figuras segurando conchas à cabeça, datadas de cerca de 1700, são obras inconfundíveis de Manuel dos Santos, especialmente pelo desenho de uma elegância e sensibilidade extremas. Tanto o par de figuras femininas, com festões floridos pendentes de um ombro [101-2160 e 101-2161], como a representação extremamente delicada de um menino [101-2204], revelam a subversão da provável influência do desenho holandês pela expressão pictórica deste artista (MECO, 1980).

O estilo menos elaborado, mas muito gracioso do Mestre P.M.P., ativo no primeiro quartel do século XVIII, está presente num fragmento de painel profano representando uma *Cena de jardim* [101-756], onde se evidencia uma fonte barroca com repuxos e estátuas, encimada pela figura de Atlas, tema este muito comum na azulejaria barroca, inspirada nas gravuras do álbum de Jean Lepautre (1618-1682), *Fontaines ou Jets d'Eaux à l'Ytalienne*, publicado em Paris em 1661 (SMITH, 1973). Junto da fonte conversam dois

nobres de cabeleira e casaca e, do lado direito, em primeiro plano, uma figura masculina oferece um copo de vinho a outra sentada no chão. Inconfundivelmente atribuíveis a este artista são os dois fragmentos perspetivados de uma escada, com meninos, balaústres e pilastras, de desenho sumário, mas muito expressivo, com sombras acentuadas por pinceladas carregadas [101-755 e 101-1717], características do Mestre P.M.P., evocando outras escadarias deste artista, como a do Palácio dos Marqueses de Minas (Rua da Rosa, Lisboa).

São possivelmente da autoria deste artista, ou dos seus colaboradores que iniciaram a "Grande Produção Joanina", dois fragmentos de painéis figurativos, com um *Cavaleiro* [101-825], e uma *Paisagem campestre* [101-2114], bem como o gracioso, mas algo rudimentar, painel de *Santo António e o Milagre da Mula* [101-398], no qual esta se ajoelha perante uma hóstia empunhada pelo Santo, rejeitando a cesta de comida, ao contrário dos gentios representados do lado esquerdo do painel. A moldura é muito graciosa, em especial os pares de meninos que ladeiam a cartela do remate ou os que se sentam em volutas de onde sobressaem leões, com vasos floridos à cabeça, nas barras laterais, refletindo, com alguma ingenuidade, os enquadramentos escultóricos de António de Oliveira Bernardes.

Outras obras são mais representativas da "Grande Produção Joanina" e do estilo de Teotónio dos Santos, como o painel com as *Armas dos Ravara* [101-1359], proveniente da residência que esta família possuía na Rua do Poço dos Mouros, n.º 128-138 (Lisboa). Esta casa foi adquirida pela viúva do Marquês de Ravara, D. Ana Maria Guido, em 1718, resultando o presente painel de obras de beneficiação feitas após aquela data, documentadas por Cordeiro de Sousa (SOUSA, 1932). Interessante exemplar heráldico, o brasão destaca-se de um discreto fundo de paisagem, por dois atlantes, volutas e pilastras exuberantes, recortadas internamente.

São igualmente atribuíveis a Teotónio dos Santos as originais alegorias aos *Sentidos*, dos quais a Coleção Berardo possui apenas três, a *Visão* [101-99], num painel curto, e o *Paladar* e a *Audição* [101-100], agrupados num painel mais extenso, bem como duas pilastras [101-101]. As alegorias estão representadas por três figuras femininas galantes e muito teatrais, ricamente vestidas e com chapéus vistosos, destacando-se sobre fundos de paisagem: a *Visão*, segurando um espelho e apoiando a mão direita num telescópio; o *Paladar*, comendo um doce; e a *Audição* tocando um alaúde. As cercaduras mantêm o formato retilíneo da fase anterior, mas apresentam uma bela composição, com volutas enroladas alternadamente nas barras superiores e inferiores, e composição de pilastras arquitetónicas nas laterais. É do mesmo estilo um enxalço preenchido por um *Par de Atlantes* com armaduras, empunhando cornucópias floridas, sobre pedestais envolvidos por acantos [101-2054].

De uma fase barroca mais tardia, já próxima dos meados do século, é uma curiosa *Cena caricatural profana* [101-2110], na qual uma figura masculina, à direita, com casaca, lenço e cabeleira, típicos da época de D. João V, interroga uma mulher entre dois escudeiros, com uma criança, à esquerda, que pousa no chão um cesto cheio de frutos, de pintura sumária, ao gosto de Valentim de Almeida. Este painel fazia parte do revestimento de um murete do jardim da Quinta dos Azulejos de Carnide (Rua do Norte, Lisboa), do qual proveio a conhecida cena de *Clister*, do Museu Nacional do Azulejo. Igualmente tardia é outra cena de exterior com a representação de um *Par de figuras* [101-112], que lembra o estilo de Nicolau de Freitas, ladeada por pilastras terminadas por vasos floridos recortados, enquadrando um espaldar elevado que já apresenta na parte inferior uma "asa de morcego" de estilo Rococó, característica de cerca de 1750.

Valentim de Almeida (?)
Painel de azulejos, *Cena caricatural profana*
Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
57 x 85,5 cm
101-2110

É notável o conjunto de "Figuras de Convite" reunidas nesta exposição, destacando-se o conjunto de três figuras que faziam parte de uma mesma escadaria monumental, integradas em silhares de forte expressão arquitetónica, delimitados por pilastras e preenchidos por balaústres e festões floridos pendentes, entre os quais brincam crianças, alternando com aves variadas. É provável que a magnífica figura de *Janízaro* [101-657], com turbante, traje exótico e empunhando um alfange, delimitada apenas por pilastras, estivesse junto da entrada, recebendo os visitantes. Num silhar curto, de patamar, vê-se uma figura de *Porteiro* [101-659], representado com espadim à cinta e invulgares traje e chapéu de camponês, indicando o caminho com a mão esquerda. Um segundo porteiro, ricamente vestido de *Escudeiro* [101-658], integrado no extenso silhar inclinado de um lanço da escada, é a figura mais característica e sumptuosa das três, com a sua cabeleira, casaca com mangas de bota, punhos de renda, lenço no pescoço, com uma das pontas enfiada numa das casas dos botões da casaca, meias bordadas e sapatos com fivelas de prata, segurando com a mão direita um tricórnio e convidando os visitantes a subir a escada com a esquerda. Este magnífico conjunto foi, muito provavelmente, pintado por Valentim de Almeida e destaca-se pela sua fantasia decorativa e pela qualidade da pintura de todos os pormenores, em especial o tratamento dinâmico e livre das figuras.

Outra representação de um *Escudeiro* [101-379], apoiado numa bengala, apresenta indumentária idêntica à da figura anterior, exceto o laço ao pescoço, em vez do lenço, e destaca-se sobre um fundo de paisagem, delimitada por volumosas pilastras arquitetónicas com elementos florais e gradinhas, rematadas por vasos recortados. O carácter menos delicado da pintura é característico de Domingos de Almeida. Este painel pertenceu a um grupo de três "Figuras de Convite" da antiga coleção Nolasco que se encontrava na Quinta do Pisão de Baixo (próxima de Alcabideche). Mais sóbrio, destaca-se de um silhar marmoreado outro *Porteiro* [101-197], empunhando o chapéu com a mão esquerda.

A figura do *Alabardeiro* [101-387], parcialmente refeito, pertenceu ao bailarino Rudolfo Nureyev. Esta representação típica, simulando uma guarda de honra, bastante comum na entrada de palácios, com a habitual cabeleira barroca, destaca-se pela teatralidade da representação, para a qual concorrem os apontamentos policromos que enriquecem a aparatosa casaca e a restante indumentária, como o lenço ao pescoço, com uma das pontas enfiada numa das casas dos botões, a faixa enrolada na cinta e a que segura o espadim a tiracolo, as mangas de renda, as meias bordadas e o tricórnio por baixo do braço esquerdo que segura a alabarda. Muito semelhante às "Figuras de Convite" da escadaria do Palácio dos Patriarcas (Santo Antão do Tojal, Loures), dos anos 1730, este alabardeiro pode ser atribuído a Nicolau de Freitas.

A "Figura de Convite" mais invulgar desta Coleção, pela raridade do tema, é a que representa uma *Senhora* [101-388], a brincar com um cãozinho, não recortada, como era habitual, mas integrada numa moldura perspetivada que simula uma porta em *trompe l'oeil*. Apresentando uma fita no cabelo, um aparatoso vestido com corpete muito cintado, rendas nas mangas e uma volumosa saia de pregas, a senhora segura na mão direita um leque fechado. A pintura solta, de tons azuis bem contrastados, apresenta a marca de Valentim de Almeida e deve situar-se na fase final do período barroco, nos anos 1740, a avaliar pelos ornatos de estilo Regência que simulam bordados na barra da saia. Esta é, muito provavelmente, a figura referida por Santos Simões e que se encontraria num patamar da escada no prédio n.º 101 da Rua Gomes Freire (Lisboa), a qual tinha silhares de azulejos de "figura avulsa" (SIMÕES, 2010; MECO, 2011).

Aparentadas com as "Figuras de Convite", mas com a função de simulação de estátuas, as figuras recortadas estão representadas por dois pares distintos. Um destes, de cerca de 1740-1750 e pintado exclusivamente a azul, é formado por um *Jogral* [101-572] e por uma *Personagem Oriental* [101-573], a segurar um estandarte. O outro par, com apontamentos policromos que remetem para cerca de 1750, é formado por duas figuras muito expressivas. A primeira é um *Jogral* [101-655], com barrete, casaca com apontamentos amarelos e calções, segurando uma criança vestida da mesma maneira no braço esquerdo, e uma pandeireta na mão direita, e aos pés um cão pintado a roxo de manganês. A segunda é um *Cego a tocar sanfona* [101-656], figura muito pormenorizada, igualmente vestida de casaca e com lenço no pescoço, apresentando uma capa e chapéu pintados a manganês. Este segundo par de figuras tão expressivas deverá ter sido pintado por Nicolau de Freitas, que continuou ativo até falecer, em 1765.

O conjunto de painéis barrocos com temática ou simbologia religiosa é igualmente variado e apresenta obras representativas dos mestres da "Grande Produção Joanina". É neste período que se desenvolve a utilização dos registos de fachada, painéis soltos, em geral recortados, com a representação de santos destinados à proteção das casas, como São Marçal, padroeiro contra incêndios, ou Santo António e Nossa Senhora, sempre solicitados para os mais variados fins pelos seus devotos (LOPES e BASTOS, 2019).

É extraordinário um dos exemplares, pela invulgar força dramática ao estilo de Valentim de Almeida. Trata-se da representação da imagem de *Cristo Crucificado e Alminha* [101-203], com uma cidade distante ao fundo, tendo na base da cruz uma Alminha do Purgatório entre chamas, para a qual convergem as gotas de sangue que brotam das mãos e

da chaga no peito de Cristo, completados pela legenda "Salvai-me Senhor com este precioso sangue" numa filactera que sai da boca da Alminha, ao estilo das bandas desenhadas. O registo de *Santo António* [101-391], é outro belíssimo exemplar barroco, com a imagem do santo numa peanha, segurando o Menino Jesus sobre o livro pousado no braço esquerdo, e agarrando com a mão direita a cruz e o ramo de açucenas, destacando-se sobre uma paisagem na qual se evidencia uma capela do lado esquerdo. A moldura, de óvulos, é recortada na parte superior. A pintura deste painel tem semelhanças com a de Nicolau de Freitas, mas apresenta uma certa ingenuidade, distinta da erudição daquele mestre, que permitem pensar em Teotónio dos Santos, falecido em 1762, cuja obra tardia está ainda por identificar.

A mesma autoria hipotética, de Nicolau de Freitas ou de Teotónio dos Santos, pode ser proposta para dois raros painéis historiados da Coleção, com a parte figurativa inteiramente recortada em época indeterminada, mas provavelmente, na origem, completos e envolvidos por moldura. Na *Visão do Menino Jesus por Santo António* [101-576], este encontra-se em frente de um cadeirão barroco, ajoelhado diante de uma mesa na qual estão pousados a cruz e o ramo de açucenas, e sobre a qual aparece o *Menino Jesus Salvador do Mundo*, envolvido por anjos e cabeças de querubins. O outro painel representa o *Baptismo de Cristo no Rio Jordão* [101-575], encimado pela pomba do Espírito Santo, com São João Baptista à direita e, à esquerda, nas costas de Jesus, dois anjos que se preparam para cobri-lo com um manto.

É mais segura a atribuição a Nicolau de Freitas dos dois extraordinários painéis com os remates recortados na origem, representando nos medalhões centrais duas *Ladainhas*, ou *Litanias a Nossa Senhora, o Sol - "Electa ut Sol"* [101-205], e a *Lua - "Pulchra ut Luna"* [101-206]. A composição inferior de cada painel apresenta um pedestal largo, côncavo, centrado por outro pedestal mais estreito e elevado, convexo, ambos delimitados por pilastras arqueadas e preenchidos por gradinhas com florões amarelos. Uma carranca fantasiosa e um par de serafins empunhando palmas amparam os medalhões centrais de ambos, onde se inserem os dois emblemas marianos, o *Sol* (pintado a amarelo) e a *Lua*, encimados pelas filacteras legendadas, sobre paisagens de fundo. Os painéis são rematados por uma cabeça feminina, encimada por um vaso florido e ladeada por dois anjinhos que seguram festões floridos pendentes, onde o magnífico desenho e o recorte das composições contribuem para a espetacularidade do conjunto. Estas duas composições foram apresentadas na exposição *The Age of the Baroque in Portugal*, na National Gallery of Art (Washington), em 1993-1994, juntamente com um terceiro painel deste conjunto, pertencente na altura à Coleção Solar (Lisboa), representando outra Litania, a *Estrela*, legendado "*Stella Maris*", idêntico à parte superior dos restantes, mas recortado na base e sem o pedestal (LEVENSON, 1993).

O estilo de Nicolau de Freitas parece ter inspirado um conjunto de painéis, de temática mariana, provenientes da capela particular de uma casa de Estremoz, no Largo D. José I, n.º 32, com frontaria para o Lago do Gadanha, referenciados por Túlio Espanca (ESPANCA, 1975), que através desta exposição regressam às proximidades do seu local de origem. O conjunto compreende um painel mais estreito, representando a *Imaculada Conceição* [101-207], sobre o globo terrestre e o crescente lunar, pisando a serpente, símbolo do pecado; vários painéis de dimensão média, como a *Apresentação da Virgem no Templo* [101-208], o *Casamento da Virgem com São José* [101-209], a *Anunciação* [101-210], a *Visitação* [101-211]; e ainda, ligeiramente mais largo, a *Adoração dos Pastores* [101-212]. Os complementos compreendem apenas um *Pedestal* arquitetónico [101-213], com volutas laterais e uma cartela ao centro, entre grinaldas, sobre um fundo de escamas, e dois estreitos *Frisos verticais* [101-365 e 101-366], com fragmentos de paisagens nas aberturas centrais. As molduras assemelham-se às da talha dourada barroca, com cartelas a meio dos remates laterais e outras, mais estreitas, a meio dos remates superiores e inferiores, com exceção do painel mais estreito. Todos os painéis apresentam, nos ângulos, cartelas graciosas dispostas em diagonal, com núcleo desadornado e, no canto, uma palmeta estilizada de estilo Regência, situando-os nos anos 1740.

Sensivelmente da mesma época deverá ser o dilatado painel representando um *Ermita* [101-214], com bengala e um rosário na mão direita, junto de árvores frondosas que delimitam a paisagem dilatada do fundo, na qual se avistam dois pescadores. A composição e o enquadramento são bem característicos da "Grande Produção Joanina", com volutas na base, centradas por uma palmeta Regência, dois anjinhos sobre pedestais e pilastras dos lados, remate perspetivado, centrado por cartela com uma pomba, amparada por anjinhos e grinaldas. Este painel apresenta grandes afinidades com a obra de Valentim de Almeida, a quem pode ser atribuído com alguma segurança.

Outro conjunto destacado desta Coleção é formado por cinco painéis provenientes da capela da Quinta da Boa Vista, também conhecida por Quinta do Relógio (Arrentela, Seixal), onde foram descritos por Santos Simões (SIMÕES, 2010). Os dois de maior altura, que deveriam estar aplicados no corpo da capela, apresentam as cenas *Abraão e o Sacrifício do Cordeiro* [101-198], e o *Milagre da Multiplicação dos Pães* [101-199], envolvidos por moldura arquitetónica com cartela legendada na base, pilastras com anjinhos e cabeças aladas dos lados, e uma cornija de cujo remate pendem duas sanefas. Os pedestais altos, ladeados por volutas, apresentam a meio uma consola preenchida por cartela, centrada respetivamente por dois molhos de espigas e um jarro. Os dois painéis figurativos

restantes, que deveriam estar aplicados na capela-mor e que representam as *Bodas de Canaã* [101-200], e a *Última Ceia* [101-201], apresentam as cenas idênticas às dos painéis anteriores, igualmente legendadas na base, mas os pedestais têm menos altura e não apresentam qualquer cartela central. João Pedro Monteiro interpretou este conjunto de painéis como tendo um sentido Eucarístico (MONTEIRO, 2006).

O quinto painel deste conjunto é uma excecional composição em *trompe l'oeil*, simulando uma porta de *Confessionário* [101-202]. Encontrava-se na capela-mor, defronte da porta da sacristia. Envolvido por moldura marmoreada simulando a cantaria, apresenta ao centro a grelha pintada a manganês, encimada por um quadro de *Cristo Crucificado com Madalena aos Pés da Cruz*, e na parte inferior um *Eremita em Oração*, formando uma magnífica composição cenográfica, bem característica dos revestimentos barrocos portugueses. A linguagem decorativa destes painéis apresenta as características do barroco final, de cerca de 1740-1750, notando-se como novidade decorativa as "asas de morcego" que encimam as cartelas legendadas, já de expressão Rococó. A composição das cenas, de exterior nos dois primeiros painéis e de interior nos dois restantes (sendo pouco vulgar a representação espacial a ¾ das *Bodas de Canaã*), apesar de correta, revela falta de espacialização das figuras e dos pedestais e um desenho muito rudimentar, que remetem a autoria para o pintor Domingos de Almeida, numa fase anterior às suas obras de estilo Rococó, muito mais fantasiosas.

Entre os adereços barrocos expostos, destaca-se a imponente *Porta* [101-261], pintada em *trompe l'oeil*, proveniente de uma quinta em Arcos de Valdevez, onde deveria fazer parte do revestimento de uma capela, desempenhando um papel idêntico ao *Confessionário* do conjunto anterior. Pintada a roxo de manganês, com ferragens amarelas imitando latão, e a moldura marmoreada a azul, é outro belo exemplar de cenografia barroca. Igualmente expressivos são os dois frisos verticais, com exuberantes festões floridos pendentes de laços [101-1640 e 101-3071], possivelmente de Valentim de Almeida, complementos igualmente de revestimentos barrocos integrais, e as duas graciosas *Sobreportas* [101-2163 e 101-2639], decoradas igualmente em *trompe l'oeil*, as quais, aplicadas na parte superior dos vãos, criavam uma sugestiva ilusão de decoração e espaço arquitetónico.

Manuel dos Santos
Fragmento de barra
Lisboa, c. 1700
Majólica
99 x 28 cm
101-2160

Manuel dos Santos
Fragmento de barra
Lisboa, c. 1700
Majólica
85 x 28,5 cm
101-2161

Manuel dos Santos
Fragmento de barra
Lisboa, c. 1700
Majólica
85,5 x 28,5 cm
101-2204

Mestre P.M.P.
Painel de azulejos, *Cena de jardim*
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
84,5 x 97 cm
101-756

Mestre P.M.P.
Silhar de escadaria
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
55,5 x 98,5 cm
101-755

Mestre P.M.P.
Silhar de escadaria
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
42 x 42 cm
101-1717

Mestre P.M.P. (?)
Painel de azulejos, *Paisagem campestre*
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
88,5 x 42 cm
101-2114

Mestre P.M.P. (?)
Painel de azulejos, *Cavaleiro*
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
70 x 42 cm
101-825

Mestre P.M.P. (oficina)
Painel de azulejos, *Santo António e o Milagre da Mula*
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
140,5 x 164 cm
101-398

Teotónio dos Santos (?)
Pilastras, *Par de Atlantes*
Lisboa, c. 1720-1730
Majólica
144 x 48 cm
101-2054

Teotónio dos Santos
Painel de azulejos, *Visão*
Lisboa, c. 1720
Majólica
142 x 143 cm
101-99

Teotónio dos Santos
Painel de azulejos, *Paladar e Audição*
Lisboa, c. 1720
Majólica
144 x 423,5 cm
101-100

Teotónio dos Santos
Pilastras de remate
Lisboa, c. 1720
Majólica
143,5 x 23 cm | 143,5 x 24,5 cm
101-101

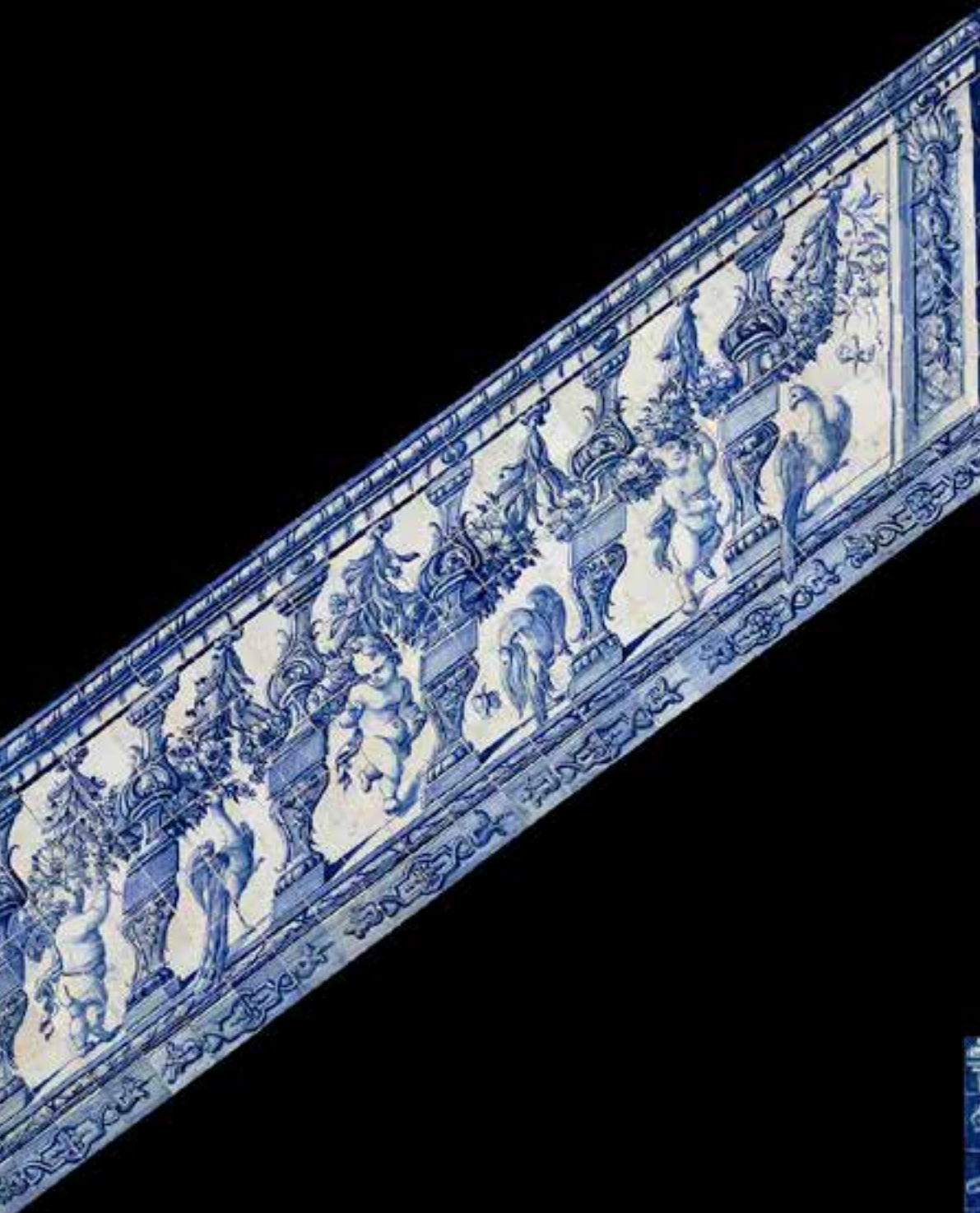
Teotónio dos Santos (?)
Painel de azulejos, *Armas dos Ravara*
Lisboa, c. 1718
Majólica
142,5 x 104,5 cm
101-1359

Nicolau de Freitas (?)
Painel de azulejos, *Par de figuras*

Lisboa, c. 1750
Majólica
157 x 96 cm

101-112

Detalhe
101-658

Valentim de Almeida
Silhar com "Figura de Convite", *Porteiro*
Lisboa, c. 1730-1740
Majólica
160 x 183 cm
101-659

Valentim de Almeida
Silhar de escada
com "Figura de Convite",
Escudeiro
Lisboa, c. 1730-1740
Majólica
157 x 528 cm
101-658

Valentim de Almeida
"Figura de Convite", *Janízaro*
Lisboa, c. 1730-1740
Majólica
190 x 77,5 cm
101-657

Nicolau de Freitas (?)
"Figura de Convite", *Alabardeiro*
Lisboa, c. 1730-1740
Majólica
212,5 x 133 cm
101-387

"Figura de Convite", *Porteiro*
Lisboa, c. 1730-1740
Majólica
176 x 100 cm
101-197

Domingos de Almeida (?)
"Figura de Convite", *Escudeiro*

Lisboa, c. 1740
Majólica
195 x 154,5 cm
101-379

Valentim de Almeida (?)
"Figura de Convite", *Senhora*

Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
173,5 x 94 cm
101-388

Figura recortada, *Jogral*
Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
116,5 x 72,5 cm
101-572

Figura recortada, *Personagem Oriental*
Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
127 x 71,5 cm
101-573

Nicolau de Freitas (?)
Figura recortada, *Jogral*
Lisboa, c. 1750
Majólica
123 x 68 cm
101-655

Nicolau de Freitas (?)
Figura recortada, *Cego a tocar sanfona*
Lisboa, c. 1750
Majólica
151,5 x 70 cm
101-656

Valentim de Almeida (?)
Registo, *Cristo crucificado e Alminha*

Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
98,5 x 70,5 cm
101-203

Teotónio dos Santos (?)
Registo, *Santo António*

Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
113,5 x 86,5 cm

101-391

Nicolau de Freitas (?)
Painel de azulejos, *Menino Jesus Salvador do Mundo*

Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
138 x 135 cm
101-576

Nicolau de Freitas (?)
Painel de azulejos, *Baptismo de Cristo no Rio Jordão*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
167,5 x 138,5 cm
101-575

Nicolau de Freitas
Painel de azulejos, *Lua "Pulchra ut Luna"*

Lisboa, c. 1740
Majólica
345 x 292 cm

101-206

Nicolau de Freitas
Painel de azulejos, *Sol "Electa ut Sol"*
Lisboa, c. 1740
Majólica
352 x 287 cm
101-205

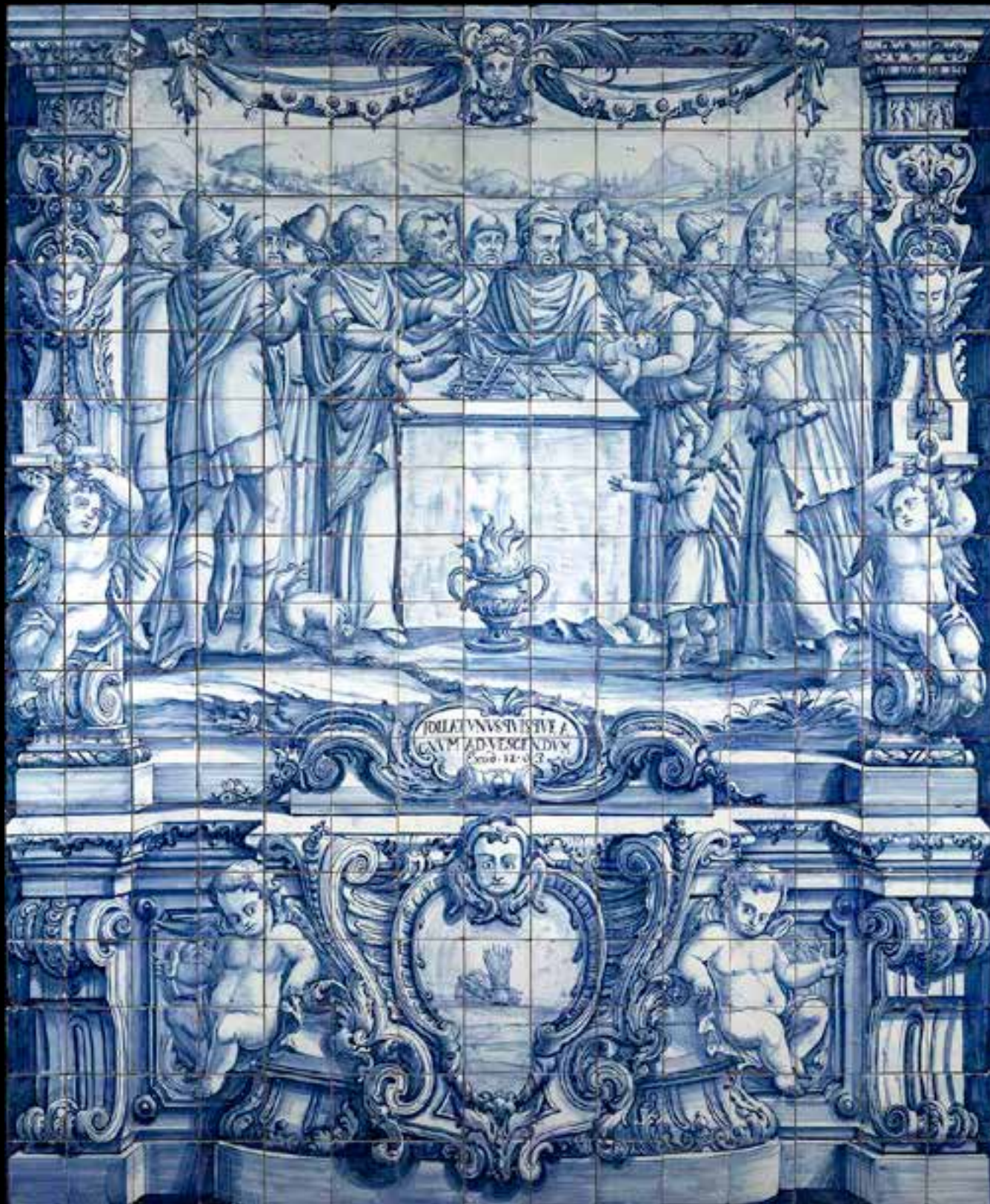
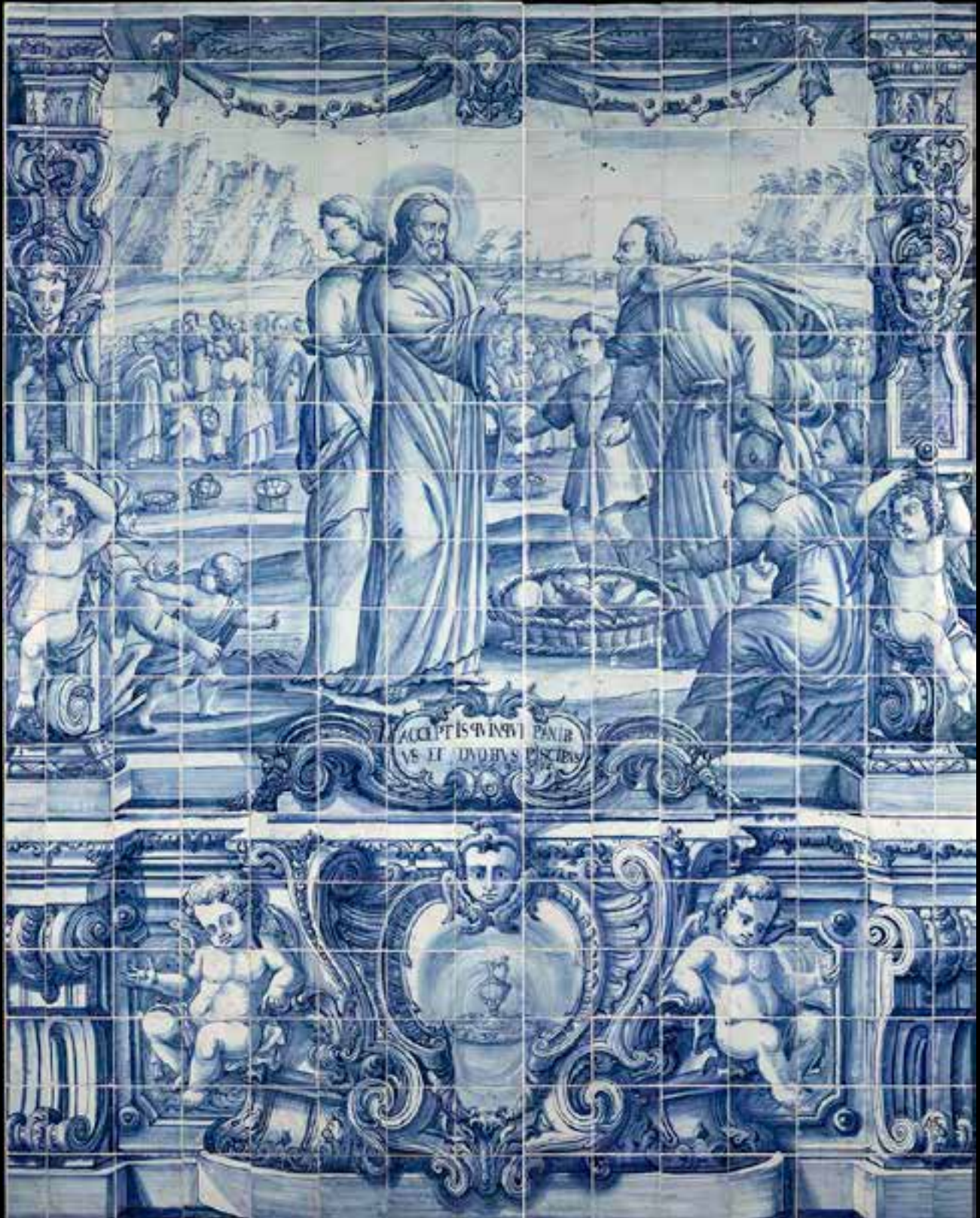
Nicolau de Freitas (?)
Painel de azulejos, *Imaculada Conceição*
Lisboa, c. 1740
Majólica
127,5 x 56,5 cm
101-207

Nicolau de Freitas (?)
Painel de azulejos, *Apresentação da Virgem no Templo*
Lisboa, c. 1740
Majólica
127,5 x 71 cm
101-208

Nicolau de Freitas (?)
Painel de azulejos, *Adoração dos Pastores*
Lisboa, c. 1740
Majólica
192 x 170 cm
101-212, 101-213, 101-365 e 101-366

Nicolau de Freitas (?)
Painel de azulejos, *Casamento da Virgem com São José*
Lisboa, c. 1740
Majólica
127,5 x 71 cm
101-209

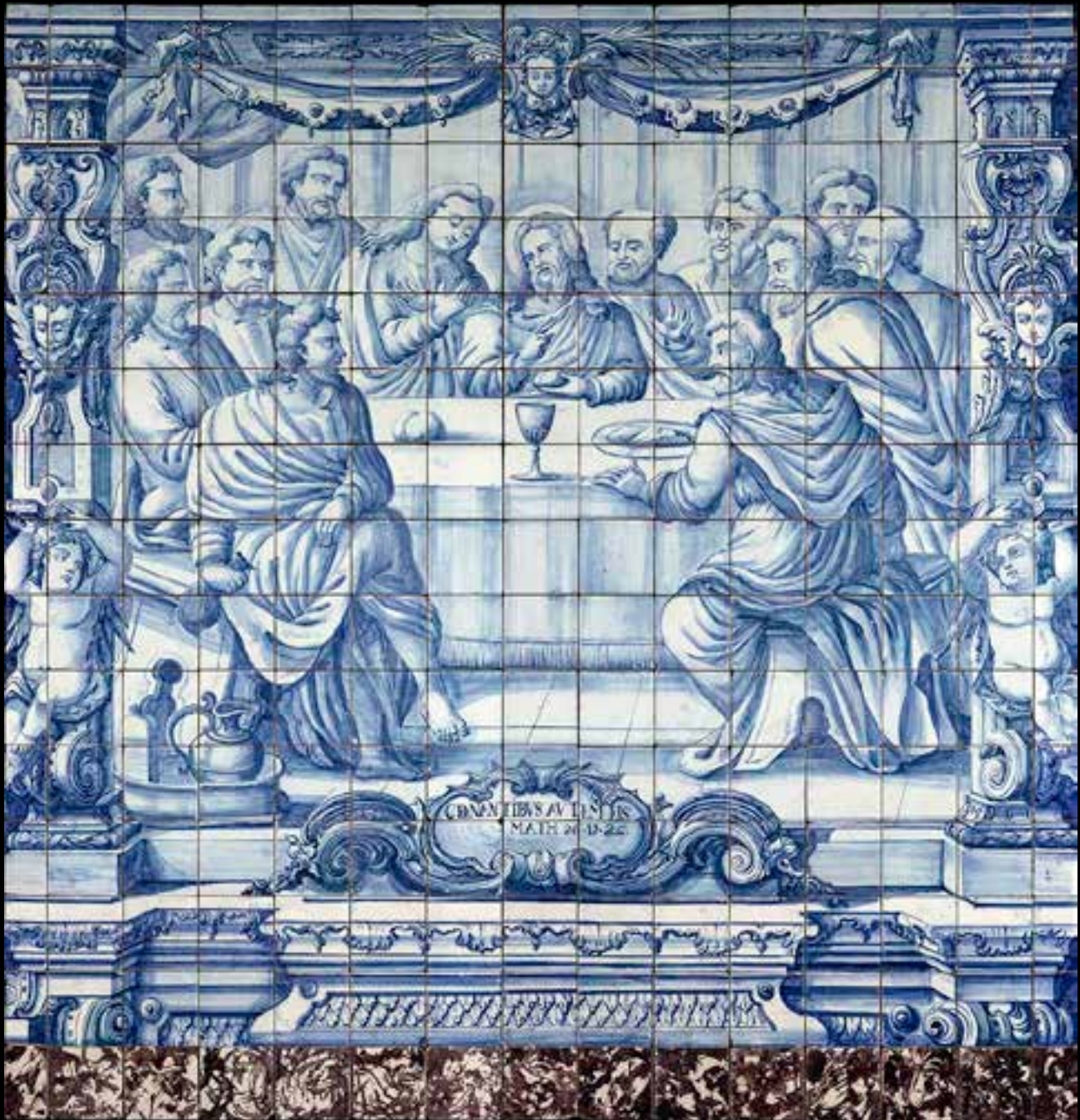
Nicolau de Freitas (?)
Painel de azulejos, *Anunciação*
Lisboa, c. 1740
Majólica
127,5 x 71 cm
101-210

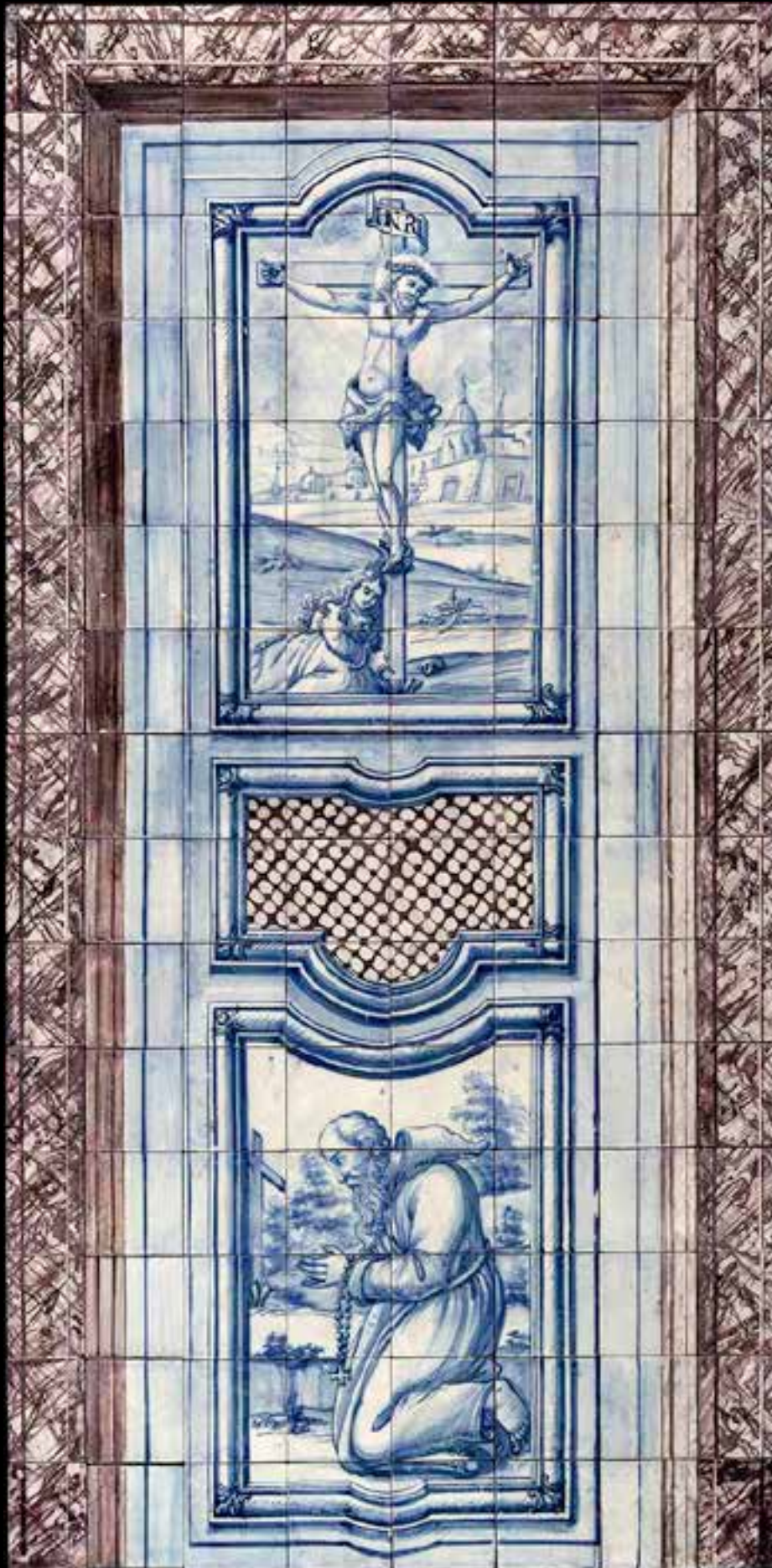
Nicolau de Freitas (?)
Painel de azulejos, *Visitação*
Lisboa, c. 1740
Majólica
127,5 x 71 cm
101-211

Domingos de Almeida (?)
Painel de azulejos, *Abraão e o Sacrifício do Cordeiro*
Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
257,5 x 216 cm
101-198

Domingos de Almeida (?)
Painel de azulejos, *O Milagre da Multiplicação dos Pães*

Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
258,5 x 204,5 cm

101-199

Domingos de Almeida (?)
Painel de azulejos, *As Bodas de Canaã*

Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
214 x 217,5 cm
101-200

Domingos de Almeida (?)
Painel de azulejos, *Última Ceia*

Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
214 x 203 cm
101-201

Domingos de Almeida (?)
Painel de azulejos, *Confessionário*
Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
218 x 106,5 cm
101-202

Painel de azulejos, *Porta*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
240 x 113 cm
101-261

Painel de azulejos, festão pendente
Lisboa, segunda metade do século XVIII
Majólica
183 x 27,5 cm
101-1640

Painel de azulejos, festão pendente
Lisboa, segunda metade do século XVIII
Majólica
188 x 27 cm
101-3071

◂ **Valentim de Almeida**
Painel de azulejos, *Eremita*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
226 x 140 cm
101-214

Painel de azulejos, *Sobreporta*
Lisboa, segunda metade do século XVIII
Majólica
24 x 74 cm
101-2163

Painel de azulejos, *Sobreporta*
Lisboa, segunda metade do século XVIII
Majólica
25,5 x 74,5 cm
101-2639

AZULEJARIA BARROCA SERIADA

Não tendo o carácter espetacular nem a monumentalidade das composições barrocas mais elaboradas, a azulejaria seriada deste período alcançou uma variedade assinalável e uma utilização muito intensiva, desde os espaços mais nobres às áreas de serviço dos palácios e edifícios religiosos, contribuindo igualmente para os enriquecer e individualizar.

O azulejo de padronagem teve menor utilização no período, parcialmente substituído pela azulejaria de "figura avulsa" que, apesar de repetitiva, não pode ser considerada seriada. Foram criados diversos e fantásticos padrões durante a primeira metade do século XVIII, os quais mantiveram algumas características e a conceção geral proto-barrocos do final do século XVII, renovando os motivos decorativos, como nos revestimentos integrais do subcoro da Igreja dos Lóios (Évora), de 1710, do coro do Convento de Cós, de 1714, e da entrada da Igreja de Santa Maria de Óbidos. Alguns padrões mais tardios, usados em silhares, apresentam ornatos característicos do estilo Regência, a palmeta, e do estilo Rococó, a "asa de morcego", como os do antigo Noviciado do Colégio do Espírito Santo, atual Universidade de Évora, de 1746. Mais modernos são os quatro padrões pré-pombalinos, usados em silhares de várias salas da Quinta de Nossa Senhora da Piedade (Póvoa de Santa Iria), realizados durante a vasta campanha decorativa de 1747-1752, liderada pelo pintor Valentim de Almeida e que prenunciam a eclosão da padronagem pós-terramoto (MECO, 1989).

Alguns exemplares da Coleção Berardo são representativos deste período. O belo padrão de 6x6 azulejos, formado apenas por enrolamentos de folhagem [101-87], de cerca de 1730, é idêntico ao que reveste a entrada da Igreja de Santa Maria de Óbidos. Outros interessantes exemplares mais tardios, de cerca de 1740, com 4x4 azulejos, é formado por volutas de folhagem cruzadas, apresentando nos cantos a típica palmeta Regência estilizada [101-1390 e 101-71]. Sensivelmente do mesmo período, mas mais evoluído, é outro excecional e belíssimo padrão, de desenho muito elegante, centrado por um florão dilatado e com volutas terminadas nos cantos pelo motivo da "asa de morcego" que anuncia o aparecimento do estilo Rococó, o qual está representado por três painéis com cercaduras distintas [101-734, 101-738 e 101-1530].

Os silhares de albarradas, pelo contrário, tiveram uma excecional produção e vasta utilização durante a época barroca. Desenvolvendo-se apenas no sentido horizontal, ao contrário dos padrões e da "figura avulsa", podiam envolver livremente os mais variados espaços, com cercadura de motivos vegetalistas repetitivos ou de conceção arquitetónica de custo relativamente baixo, permitido pela produção seriada, mas de grande eficácia em termos decorativos. Alguns modelos iniciais datados das últimas décadas do século XVII, ainda usaram a policromia, como os da capela da Quinta da Fonte do Anjo (Palmela) encimados por azulejos de "figura avulsa" igualmente policromos, mas a expansão deu-se no final do século, através das obras pintadas apenas a azul-cobalto, associadas a Gabriel del Barco e a António Pereira, sendo exemplo disso as obras existentes em várias salas do Palácio dos Marqueses de Tancos e em dependências da Igreja de São José dos Carpinteiros (Lisboa), ou ainda na Igreja de São Lourenço (Portalegre), onde serve de suporte a padronagem, predominando então a repetição simples de jarras ou vasos floridos, por vezes ladeados por um par de aves, destacando-se na Coleção um belo exemplar de cerca de 1700, com uma jarra de escamas inspiradas nas de porcelana chinesa [101-96].

Durante toda a primeira metade do século XVIII, a produção de albarradas tornou-se intensiva e foi largamente utilizada em naves de Igrejas, como a de Santo António (Lagos), encimada por talha dourada; servindo por vezes de suporte a painéis figurativos, como na Igreja Matriz de Cascais; envolvendo claustros, como o do Convento de Santa Marta, atual hospital com o mesmo nome (Lisboa); e decorando sacristias, casas do Capítulo e outras dependências de edifícios religiosos. Na arquitetura civil, teve igualmente um papel de destaque, como em dependências do Palácio do Correio-Mor (Loures), e do Palácio Pombal (Oeiras), ou em jardins, como no do Palácio dos Patriarcas (Santo Antão do Tojal, Loures).

O principal motivo das albarradas é o elemento florido repetitivo, que pode ser constituído por jarras, potes, fruteiros, taças ou cestos, com flores ou com flores e frutos, e assentes em bases individuais, exemplificados por algumas das composições, tais como um pote com asas de sereia [101-92]; ou um de modelo mais raro [101-954]; uma taça com flores e frutos [101-94]; sendo de destacar, pela sua raridade, o cesto pintado a roxo de manganês [101-753]. Logo no início do século XVIII, estes elementos passam a alternar com separadores de apenas um azulejo de largura, como jarras com ramos estreitos, os chamados "palmitos" [101-2361 e 101-2363], balaústres

Painel de azulejos, "Palmito"
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
57 x 14,5 cm
101-2361

Painel de azulejos, "Palmito"
Lisboa, meados
do século XVIII
Majólica
57,5 x 14,5 cm
101-2363

ou meninos com pequenos cestos à cabeça, ou ainda, em casos raros, apenas fiadas de azulejos brancos, desadornados, como acontece em certas dependências do Convento dos Cardaes (Lisboa). Noutros exemplares mais elaborados, o motivo principal está envolvido por enquadramentos barrocos variados, com meninos, sereias, golfinhos, dragões e volutas, que por vezes se interligam entre si e com os separadores (MECO, 1989; SIMÕES, 2010).

A Coleção Berardo possui um conjunto considerável de painéis de albarradas exemplificativos de algumas das principais variantes decorativas. O modelo, muito comum, que alterna cestos e "palmitos" [101-779] é muito semelhante aos dos silhares de uma cozinha do segundo piso do Palácio Tocha. São igualmente frequentes os modelos de silhar de fruteiros e "palmitos" [101-1396]; de cestos e meninos com cestinhos à cabeça [101-760]; e de jarras e meninos, interligados por festões de flores [101-1397]; sendo de destacar um modelo raro e encantador, no qual o fruteiro e os meninos têm as bases ligadas, formando um pedestal único, e um remate superior contínuo [101-780].

Dos silhares com a albarrada principal envolvida por molduras barrocas, destaca-se um modelo recuado raro, de desenho ingénuo, mas muito gracioso, com anjinhos, volutas e querubins [101-834 e 101-887], e outro muito comum, mas sempre encantador, com a moldura dos jarros formada por golfinhos e sereias, rematada por uma concha e interligada sobre os "palmitos" por cabecinhas aladas [101-1395, 101-729 e 101-786]. Outro exemplar menos vulgar apresenta um par de meninos ajoelhados, ladeando a jarra florida e sustentando uma cornija de remate [101-90]. O modelo mais elaborado e complexo, e de maior altura, com as jarras floridas sobre pedestais individualizados e ladeados por golfinhos que enquadram elementos florais que servem de suporte às jarras dos "palmitos", encimadas por cabecinhas aladas [101-91], assemelha-se bastante, bem como a barra de caracóis de folhagem que envolve o painel, ao alto silhar aplicado em redor das naves da Igreja de Santo Quintino (Sobral de Monte Agraço), de 1738. A Coleção apresenta, igualmente, uma variante ornamental mais livre, com a associação de grinaldas, festões, ramos floridos e volutas com cabeças de anjo aladas [101-93].

A partir de meados do século XVIII, com o avanço da padronagem pombalina, os silhares de albarradas foram-se tornando cada vez mais raros, aparecendo alguns exemplares com variados elementos de estilo Rococó, nomeadamente o desenho das jarras e vasos. Esta tendência pode ser observada no silhar de um corredor do segundo piso do Palácio Tocha, e em dois painéis, envolvidos por cercadura arquitetónica barroca, com pedestal contínuo, pilastras laterais formadas por volutas e cornija de remate, nos quais tanto as asas dos vasos como os gargalos assimétricos das jarras são formados por elementos concheados e linhas sinuosas já acentuadamente rococós [101-3489 e 101-3494].

Painel de azulejos, *Albarrada*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
42 x 42,5 cm
101-954

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1740
Majólica
115,5 x 173,5 cm
101-1390

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1740
Majólica
117 x 115 cm
101-71

Painel de azulejos de padrão

Lisboa, c. 1700
Majólica
115,5 x 115 cm
101-2392

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1720-1730
Majólica
144,5 x 145 cm
101-87

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
145,5 x 145,5 cm
101-734

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
87,5 x 145 cm
101-738

Painel de azulejos de padrão

Lisboa, meados do século XVIII
Majólica
203,5 x 145 cm
101-1530

Painel de azulejos, *Albarrada*
Lisboa, c. 1700
Majólica
143 x 114 cm
101-96

Painel de azulejos, *Albarrada*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
145 x 116,5 cm
101-92

Painel de azulejos, *Albarrada*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
87,5 x 72,5 cm
101-94

Painel de azulejos, *Albarrada*

Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
84,5 x 71 cm

101-753

Painel de azulejos, *Silhar de Albarradas*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
87 x 160 cm
101-779

Painel de azulejos, ***Silhar de Albarradas***

Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
115,5 x 218,5 cm
101-1396

Painel de azulejos, Silhar ornamental
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
88,5 x 133 cm
101-93

Painel de azulejos,
Silhar de Albarradas
Lisboa, primeiro quartel
do século XVIII
Majólica
87 x 115 cm
101-780

Painel de azulejos, *Silhar de Albarradas*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
116 x 189,5 cm
101-1397

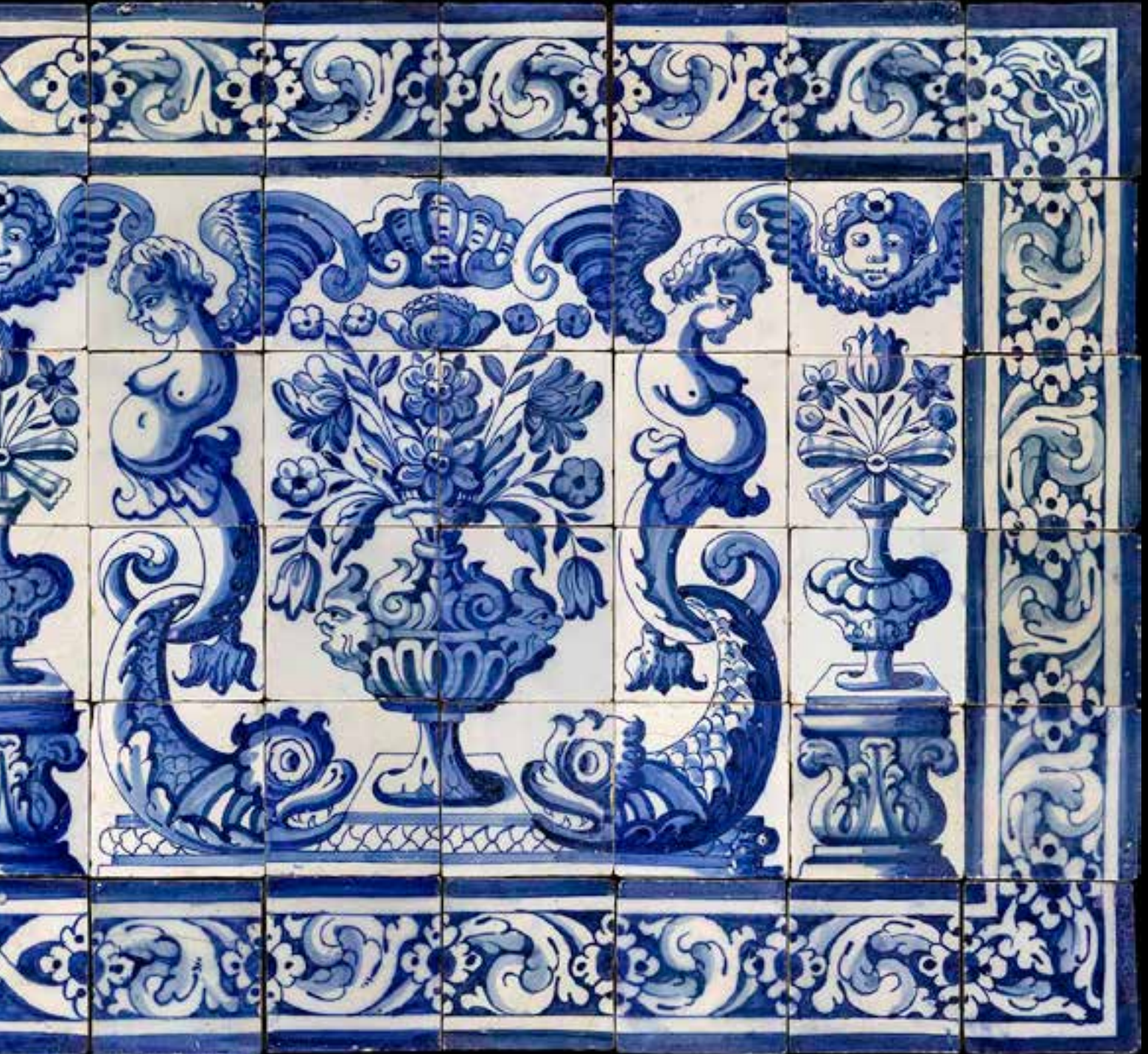
Painel de azulejos,
Silhar de Albarradas
Lisboa, segundo quartel
do século XVIII
Majólica
86,5 x 100,5 cm
101-760

Painel de azulejos, *Silhar de Albarradas*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
73 x 102 cm
101-834

Painel de azulejos, *Silhar de Albarradas*
Lisboa, primeiro quartel do século XVIII
Majólica
73 x 72,5 cm
101-887

Painel de azulejos, *Silhar de Albarradas*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
118 x 118 cm
101-90

Painel de azulejos, *Silhar de Albarradas*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
145 x 159 cm
101-91

Painel de azulejos, *Silhar de Albarradas*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
86,5 x 187,5 cm
101-1395

Painel de azulejos, *Silhar de Albarradas*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
115,5 x 145,5 cm
101-729

Painel de azulejos, *Silhar de Albarradas*
Lisboa, segundo quartel do século XVIII
Majólica
86 x 115,5 cm
101-786

Painel de azulejos, *Silhar de Albarradas*
Lisboa, meados do século XVIII
Majólica
100 x 211 cm
101-3489

Painel de azulejos, *Silhar de Albarradas*
Lisboa, meados do século XVIII
Majólica
100 x 78 cm
101-3494

AZULEJARIA REGÊNCIA E ROCOCÓ

Na fase final do reinado de D. João V torna-se percetível uma acentuada mudança de gosto artístico, em grande parte devido à difusão de gravuras ornamentais francesas, com motivos de pendor gráfico e excecional requinte de estilo Regência, em especial a "palmeta" estilizada, ou devido ao aparecimento de composições movimentadas e livres que introduzem o estilo Rococó, anunciado pelo ornato da "asa de morcego". O período da Regência, ou *Régence*, durante a menoridade de Luís XV, foi influenciado essencialmente pelas composições decorativas de Jean Bérain, com fitas entrelaçadas, máscaras e carrancas, baldaquinos, vasos floridos e outros ornatos, como a já referida "palmeta". Apesar deste movimento nem sempre poder ser individualizado ou reconhecido como estilo, a linguagem Regência teve excecional aceitação pelas artes decorativas portuguesas, quer associando-se a obras barrocas tardias, quer formando uma linguagem autónoma, além de se misturar frequentemente com os ornatos rococós iniciais, sintomas estes já apontados na azulejaria barroca joanina.

Na azulejaria, estas mudanças são percetíveis a partir do final dos anos 1730 nas últimas obras de Policarpo de Oliveira Bernardes, tais como as da Igreja de Porto Salvo (Oeiras), de 1740. Outros mestres joaninos adotam igualmente este novo gosto francês, ao nível das composições ornamentais e das cercaduras, mantendo nas partes figurativas o caráter das cenas barrocas, como Valentim de Almeida, na Quinta de São Lourenço (Pragal, Almada), de 1742, e Nicolau de Freitas, no Palácio da Mitra (Lisboa), e nas salas da Quinta Dona Maria (Estremoz).

Pouco após 1740, acentua-se a absorção da decoração Rococó, em especial as "asas de morcego" e os ornatos concheados, igualmente através de gravuras francesas, consolidando-se rapidamente este estilo nos últimos anos do reinado de D. João V e nos iniciais de D. José I que antecederam o Terramoto de 1755, balizando uma primeira fase um Rococó excecional pela sua inovação e violência decorativa e pelo extraordinário requinte das numerosas criações. As cercaduras ganham um aspeto mais sinuoso e frágil, de predominância gráfica, geralmente pintadas num azul carregado que acentua a transparência dos tons azuis diluídos da parte central, tanto figurativa como ornamental, que caracterizam as obras de Valentim de Almeida no Palácio das Necessidades (Lisboa), e na Quinta de Nossa Senhora da Piedade (Póvoa de Santa Iria), de 1747 a 1752, sendo desta última data a decoração do Oratório, já com profusa decoração intensamente policromada. Igualmente notável, pela elegância do desenho e riqueza cromática, é a sacristia do Convento da Madre de Deus (Lisboa), obra de Nicolau de Freitas, de 1746-1749.

Neste período, até 1750, aparecem várias obras-primas da azulejaria Rococó, marcadas pelo acentuado requinte da pintura com utilização quer da policromia, quer dos tons azuis contrastados, e pela excecional fantasia e extroversão das composições, especialmente visível em certos edifícios civis de Lisboa, como na escadaria do antigo Colégio dos Meninos Órfãos (Mouraria); no Palácio Lavradio (Tribunal Militar); no Palácio dos Carvalhos (Rua do Século); no Palácio Távora (Mouraria); e no Palácio Pimenta, atual Museu de Lisboa. Neste período, destacam-se ainda os Palácios do Correio-Mor (Loures) e algumas das expressões mais criativas dos jardins, como o da Quinta dos Azulejos (Paço do Lumiar, Lisboa), na maior parte de cerca de 1752, além do monumental canal do jardim do Palácio Nacional de Queluz, cuja decoração original é de 1755, completada na segunda metade do século XVIII e no início do XX.

Esta fase pré-terramoto está bem documentada na bela escadaria principal do Palácio Tocha, decorada em torno de 1750. Os vários painéis que a revestem integralmente apresentam ainda um caráter acentuadamente joanino

Valentim de Almeida (?)
Composição ornamental

Lisboa, c. 1745-1750
Majólica
57 x 228,5 cm

101-2716

nas partes figurativas, com temas variados como caçadas, cenas galantes, campestres ou marítimas, de boa execução, e nas cercaduras arquitetónicas, arqueadas no remate recortado, centrado por grupos de três cabeças de anjos, dos quais pendem sanefas. As pilastras apresentam na frente aplicações em forma de estípite, encimadas por um concheado e uma "palmeta", e estão rematadas por urnas com asas concheadas. No interior, as cenas são delimitadas dos lados por fitas sinuosas percorridas por concheados, que se prolongam sobre o remate por grinaldas floridas. Este revestimento da escadaria lembra o estilo de Valentim de Almeida, apesar de ser difícil uma atribuição segura.

Valentim de Almeida (?)
Composição ornamental
Lisboa, c. 1745-1750
Majólica
86 x 94,5 cm
101-2043

Entre as várias peças deste período, o estilo Regência está excelentemente representado através de dois painéis ornamentais, de cerca de 1745-1750, inspirados nas gravuras de Jean Bérain e pintados num azul diluído muito expressivo. Um dos painéis está incompleto, faltando-lhe toda a cercadura, formado por enrolamentos sinuosos, fitas, aves e um vaso florido ao centro [101-2716]. O painel menor deste conjunto, está completo e apresenta os ornatos centrais fortemente contrastados pelo azul carregado da cercadura, com conchas, fitas e outros motivos Regência nos cantos, destacando-se a meio de todos os lados quatro esplêndidas e agressivas "asas de morcego", de dois modelos distintos, já bem características do Rococó inicial [101-2043]. A avaliar pela sua semelhança com várias composições da Quinta de Nossa Senhora da Piedade (Póvoa de Santa Iria), estes dois painéis deverão ser de Valentim de Almeida.

Dois belíssimos painéis figurativos, provenientes de uma casa vizinha em Estremoz (já referida a propósito do conjunto de painéis barrocos com temática mariana), podem ser atribuídos a Nicolau de Freitas e apresentam figuras galantes sobre fundos de paisagem dilatados [101-217 e 101-218]. Estão envolvidos por molduras de fitas entrelaçadas, "palmetas" e motivos vegetais, inspirados em composições de Jean Bérain e no mais puro estilo Regência, muito semelhantes às dos painéis de várias salas da Quinta Dona Maria (Estremoz). Outro par de painéis idênticos, mas de menor dimensão, um representando uma *Cena campestre* [101-107], e o outro *Duas figuras masculinas* [101-108], poderão ser do mesmo pintor e apresentam igualmente cercaduras de estilo Regência, com as cartelas dos cantos delimitadas por pares de cornucópias floridas. Ainda idênticos são dois painéis com *Figuras galantes* e cercaduras inspiradas em molduras de talha dourada, que já apresentam concheados rococós nos cantos e a meio das barras horizontais [101-845 e 101-2109].

Completamente diferente, no gosto e na qualidade pouco cuidada do desenho, apesar da sua monumentalidade, é o painel do *Rapto de Proserpina* [101-109], com alguns elementos barrocos tardios na cercadura discreta, e uma cartela com uma "palmeta" e concheados no pedestal, atribuível ao pintor Domingos de Almeida, destacando-se pelo tema da mitologia clássica. Alguns registos são igualmente desta fase de transição, de cerca de 1750, caracterizados pelas linhas ondulantes das cercaduras, como o delicado painel de *Nossa Senhora da Natividade* [101-215], com minúsculos concheados no remate, e o par de registos representando *São Martinho de Tours* [101-221] e *São Miguel Arcanjo vencendo o Demónio* [101-222], com elementos idênticos, mas mais ingénuos.

Outros painéis, de cerca de 1750-1755, já apresentam características rococós mais acentuadas, mas mantêm uma linguagem pictórica e decorativa características dos dois pintores que mais se destacaram na fase antecedente, Nicolau de Freitas, falecido em 1765, e Valentim de Almeida, falecido em 1779. É possivelmente de Freitas um extenso painel com uma dilatada paisagem e várias figuras que conversam e descansam; um caçador que parte com dois cães para a caça com uma espingarda a tiracolo; e uma mulher com uma cesta à cabeça, acompanhada por uma criança e um cão, delimitado por uma cercadura ondulante com alguns elementos Regência, dos quais se destacam motivos derivados da "asa de morcego" [101-216]. Outro painel, igualmente pintado apenas a azul-cobalto, possivelmente por Valentim de Almeida, mostra uma cena de *Falcoaria* no campo [101-1384], com um caçador ao centro, montado num cavalo e empunhando um falcão. A moldura, de azul carregado, ainda apresenta "asas de morcego", integradas numa decoração quase integralmente concheada que já anuncia o Rococó pós-terramoto, e que se repete num enxalço do mesmo conjunto [101-767].

Esta evolução está igualmente presente noutros dois magníficos painéis. Um vasto silhar pintado a azul, apresenta no centro, de cor diluída, uma composição ornamental livre, com fitas sinuosas e concheados ligeiros, destacando-se, nas partes laterais, duas extensas "asas de morcego" que aqui fazem a sua derradeira aparição, enquanto que a cercadura, mais carregada, já é formada exclusivamente por concheados contínuos que dominam todo o enquadramento [101-4239]. Igualmente excecional é o registo de *Nossa Senhora da Penha de França* [101-245], proveniente da Travessa das Parreiras, 34 (Lisboa) (LOPES e BASTOS, 2019). A imagem de Nossa Senhora com o Menino, pintada a azul com ligeiros apontamentos de cor, surge no estilo inconfundível de Nicolau de Freitas, destacando-se na base o invulgar lagarto com focinho de cão, pintado de verde, e faltando a representação do pescador adormecido junto da rocha que serve de peanha. Todo o enquadramento é intensamente policromo, com exceção do par de anjinhos azuis, e apresenta motivos concheados e ornatos pintados a amarelo que sugerem talha dourada.

Após o Terramoto de 1755, a azulejaria Rococó perde alguma liberdade e a individualidade que caracterizava a sua fase anterior, tornando-se mais estereotipada e repetitiva, mas mostrando sempre vastos recursos criativos, que permitiram a esta arte continuar a destacar-se dentro das várias artes decorativas. O motivo da "asa de morcego" deixa de aparecer, gradualmente substituído pelos concheados que passam a dominar as composições, em especial as cercaduras e os ornatos soltos, derivados de ornatos de gravuras provenientes da Alemanha. Os efeitos marmoreados multiplicam-se através de apainelados ou dos fundos das composições, e o colorido variado e intenso torna-se frequente neste período, apesar de muita desta azulejaria também se apresentar pintada apenas a azul-cobalto.

Esta é uma das fases mais anónimas da azulejaria portuguesa, tendo sido difícil identificar os principais artistas envolvidos apenas pela análise formal das obras, em especial os que vinham da fase barroca e mudaram de expressão com a adoção de um Rococó mais estereotipado, com exceção de Domingos de Almeida, que realiza neste período algumas das suas criações mais alucinadas e extrovertidas no Paço Episcopal de Faro e na Igreja da Misericórdia de Tavira, de 1760. Nicolau de Freitas (que sobreviveu dez anos ao Terramoto) e Valentim de Almeida mantiveram-se ativos, mas a sua obra neste período está por identificar, sucedendo o mesmo à do pintor Sebastião de Almeida, filho de Valentim e seu colaborador a partir de meados do século, exceto no fim da vida, entre 1771 e 1779, quando foi nomeado diretor da Real Fábrica de Louça, ao Rato (Lisboa). Neste período, introduziu a produção de azulejos na Fábrica, pintados apenas a azul, bem representados no Palácio do Marquês de Pombal (Oeiras), incluindo o monumental conjunto do Jardim da Casa da Pesca, e no Palácio Rebelo de Andrade, ou Ceia Bramão, atual Universidade Aberta, na Rua da Escola Politécnica (Lisboa). Já na década de 1780, quando o Rococó começa a apresentar sinais de desgaste, novos artistas ainda praticantes deste estilo contribuem para a renovação artística

Valentim de Almeida (?)
Painel de azulejos, *Falcoaria*
Lisboa, c. 1750-1755
Majólica
84 x 191 cm
101-1384

através da adoção progressiva de uma linguagem neoclássica, como Francisco de Paula e Oliveira, na Real Fábrica de Louça, ao Rato, e o misterioso Francisco Jorge da Costa, cuja identificação ainda é polémica (MECO, 1989; *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, 2003).

A decoração dos edifícios religiosos apresenta grande evolução e teatralidade, através de painéis com remates recortados ou com revestimentos integrais, por vezes inteiramente pintados a azul, como se vê na Igreja do Convento de Santa Teresa de Carnide (Lisboa), mas mais frequentemente usando o cobalto apenas na parte figurativa e variada policromia nos enquadramentos e adereços, como na Igreja de São Paulo de Almada, na Igreja de Santa Maria (Sé de Setúbal), ou no claustro do Convento de Tibães (Braga). Nos palácios, a azulejaria desenvolve-se mais ao nível dos silhares de altura variada, por vezes pintados apenas a azul, como na Quinta do Bom Nome de Carnide, atual Instituto Superior de Línguas e Administração (Lisboa), e em alguns casos raros inteiramente a roxo de manganês, mas mais frequente é a combinação intensa de policromia que foi usada neste período, em especial nos enquadramentos, com os centros figurativos pintados apenas a azul ou a roxo, como na Quinta de San Payo (Santana, Sesimbra), na varanda e salas do chamado Quarto Novo do Palácio Pombal (Oeiras), na Quinta do Barão (Carcavelos), e em algumas dependências da Universidade de Coimbra (MECO, 1989: SIMÕES, 2010).

Uma seleção de painéis deste período, do qual a Coleção Berardo possui magníficos exemplares, permite percorrer as principais tendências artísticas da azulejaria Rococó. Entre os painéis apenas ornamentais, é especialmente representativo um vasto silhar de rica policromia, com elegante decoração de ornatos soltos, evidenciando-se a cartela concheada central, preenchida por um vaso florido com apontamentos de cores contrastadas [101-229]. Ainda desta gramática é o silhar com elegante vaso florido ao centro e duas aves confrontadas nas laterais [101-1386]. Outro silhar ornamental, mais tardio, apresenta apontamentos mais soltos e cores diluídas sobre fundos marmoreados [101-716]. Já o painel figurativo de uma paisagem com dois caminhantes, apresenta o modelo Rococó mais comum, com a cena pintada a azul e a cercadura concheada, com dois vasos floridos dos lados, em policromia [101-840].

Valentim de Almeida (?)
Painel de azulejos
Lisboa, c. 1750-1755
Majólica
98,5 x 44,5 cm
101-767

É muito raro um painel pintado exclusivamente a roxo de manganês, como este grupo de figuras não identificado [101-1387]. Igualmente magnífico é o painel com barcos a serem carregados num cais, cujo centro roxo é admiravelmente contrastado pela densa cercadura concheada, pintada a amarelo de antimónio, apenas com ligeiros apontamentos azuis em alguns pormenores vazados [101-234]. Outro painel de centro roxo, com uma curiosa cena incluindo um elefante, destaca-se pelo enquadramento ligeiro de concheados, fitas enroladas e apontamentos florais, e ainda pelo colorido delicado [101-710], semelhante ao dos painéis de uma sala da Quinta de San Payo.

Um dos conjuntos mais surpreendentes desta Coleção é o dos painéis com *Cenas chinesas*, extremamente graciosas e baseadas em composições do pintor francês François Boucher (1703-1770), da série "Scènes de la vie Chinoise", gravadas e editadas por Gabriel Huquier, em Paris, cerca de 1740-1742. Para os dois primeiros painéis, representando *Dois chineses a colher tâmaras e uma mulher com um cesto* [101-661], e *Uma mulher com sombrinha é transportada num barco por dois chineses* [101-662], não foram encontrados modelos gravados. Em cada um dos três restantes foram usadas apenas as figuras de duas composições de Boucher, selecionadas e combinadas livremente pelo pintor dos azulejos, como era prática corrente em Portugal. O painel com *Dois chineses a tomarem chá, sentados numa mesa, e uma mulher com uma criança* [101-663], baseia-se nas gravuras "*Deux chinoix buvant du thé*" [Figura 2] e "*Chinoise avec théière et chinoise qui aide enfant à marcher*" [Figura 3], tendo sido eliminada a mulher com chaleira nos azulejos. O painel com *Duas cenas de pesca* [101-664], foi inspirado nas gravuras "*La pêche au cormoran*" [Figura 4] e "*Chinoise et chinois à la pêche*" [Figura 5]. O painel *Mulher com criança ao colo e outra a tocar sinos, e uma chinesa e um chinês a lerem* [101-665], baseia-se nos motivos centrais das gravuras "*Chinoise et deux enfants avec instruments de musique (cloches)*" [Figura 6] e "*Chinoise et chinois en train de lire*" [Figura 7]. O conjunto

compreende um sexto painel menor, com elementos decorativos [101-660]. As mesmas cenas de Boucher foram usadas noutros painéis rococós de uma sala do Palácio Rebelo de Andrade ou Ceia Bramão (Lisboa), e do patamar inferior da Escadaria Real do Convento da Madre de Deus, atual Museu Nacional do Azulejo, já estudados por Ana Paula Rebelo Correia e Alexandre Nobre Pais (*O Exótico Nunca Está em Casa?*, 2013). Um outro painel com uma extensa *Cena fluvial* [101-233], com barcos, pontes, diversas figuras e construções variadas ao fundo, pintada a roxo, apresenta o mesmo jogo cromático numa fase mais avançada do estilo Rococó.

Os azulejos deste estilo, pintados apenas a azul, estão representados por um conjunto de interessantes painéis brasonados, com molduras inteiramente concheadas, de azul carregado. No mais extenso o pano está preenchido por ornatos rococós soltos, de pintura diluída, com uma cartela ao centro preenchida por paisagem fluvial, à qual se sobrepõe, pendente do remate superior, o brasão da família Sá [101-3470]. O painel médio está centrado por uma cena campestre [101-2036] e o menor, apresenta os mesmos elementos condensados, com o brasão pendente sobre a representação de um homem sentado num banco e um cão [101-3471].

A melhor representação de painéis de estilo Rococó, pintados apenas a azul-cobalto, encontra-se no próprio edifício, em cinco salas do primeiro andar do Palácio Tocha, formando um dos melhores conjuntos do género a nível nacional, posterior ao da escadaria e datável de cerca de 1760-1770. Os painéis do salão principal, ou Sala das Batalhas, distinguem-se dos restantes pelo acentuado recorte dos remates e pela conceção das cercaduras, formadas apenas por concheados extremamente densos e de cor muito carregada que contrastam com o azul diluído das cenas centrais, representando batalhas relacionadas com a história de Estremoz, datados e legendados: "1383, GANHASE ESTREMOZ" (as mulheres e os filhos dos apoiantes do alcaide-mor de Estremoz, Gonçalo Mendes de Vasconcelos, estão presos em carretos e ameaçados pelo fogo dos patriotas); "1383, OFFENÇA DO G. MESTRE PUNIDA" (Nuno Martins de Valadares, apoiante da rainha D. Leonor Teles, é lançado do alto das muralhas); "1384, BATALHA DOS ATULEIROS"; "1386, BATALHA DE VAL VERDE" (na realidade, 1385); "1580, PERDE-SE ESTREMOZ"; "1659, B.ª DAS LINHAS DE ELVAS"; "1663, B.ª D. AMEIXIAl"; e "1665, B.ª D. MONTES CLAROS" (ESPANCA, 1975). A pintura das várias cenas é muito cuidada e expressiva, revelando um excelente mestre de Lisboa, e os concheados densos dos enquadramentos conferem grande força decorativa a estes painéis, especialmente os remates, ladeados por dois florões concheados volumosos, que nos painéis mais estreitos, preenchidos no centro por árvores, formam uma composição assimétrica única.

Os painéis das restantes salas, silhares com remates retos, muito distintos na conceção e na realização dos painéis das Batalhas, poderão ser coevos e da mesma autoria. As salas são muito idênticas entre si, diferenciando-se apenas por alguns pormenores decorativos e pelos temas centrais. Todos os painéis apresentam uma moldura concheada exterior, de azul carregado, juntamente com outra dentro dos panos, mais fluida e diluída, a qual pode estar preenchida ou apenas centrada por uma composição figurativa. Na dependência à direita da Sala das Batalhas, a sul, com *Hércules a matar a Hidra* pintado no teto, os painéis representam ao centro *Cenas galantes e de costumes*, ladeados por ornatos soltos movediços, e aves nos cantos. As cercaduras laterais apresentam a meio, virados para o interior, motivos que evocam as "asas de morcego" do Barroco inicial. Do lado oposto, a norte, na dependência com *Apolo a perseguir Dafne*, pintado no teto, os painéis apresentam caçadas, cenas campestres e fluviais, bem como aves nos mais estreitos, tendo dos lados reservas brancas desadornadas. Adjacente a esta sala, uma outra interior mostra igualmente *Cenas galantes*, nos medalhões no centro dos painéis. As cercaduras são as mais originais, pelos efeitos de água que parece escorrer dos motivos laterais, e nos cantos superiores concheados com orifícios, ou "vazados", provavelmente derivados de gravuras alemãs de estilo Rococó, produzidas em Augsburgo. Uma sala interna de refeições, no mesmo andar, apresenta igualmente silhar envolvente, já incompleto, semelhante aos das salas anteriores, com *Cenas de refeição, portuária e pesca*, no centro dos painéis.

São poucos os conjuntos de azulejaria Rococó comparáveis aos do Palácio Tocha, excetuando-se os das várias dependências da Quinta do Bom Nome de Carnide e os do Palácio do Monteiro-Mor, atual Museu do Traje (Lisboa), e algumas partes da decoração da Quinta de San Payo, todos pintadas a azul-cobalto. Apesar das divergências de conceção, tanto os azulejos da Sala das Batalhas, como os das restantes dependências se assemelham à obra conhecida de Valentim de Almeida, que continuava ativo no período. É contudo mais provável que estes painéis sejam da autoria do seu filho, Sebastião de Almeida, e anteriores a 1771, ano em que se tornou diretor da Real Fábrica de Louça, ao Rato, conforme sugere a presença de algumas semelhanças com os painéis que pintou nesta fábrica para o Palácio do Marquês de Pombal (Oeiras), nomeadamente os da Sala da Concórdia e os da Casa de Jantar e dependências anexas.

A fase final do estilo Rococó, por vezes sobrecarregada de ornatos e sem a elegância das antecedentes, prolonga-se até cerca de 1790, sendo marcada pela obra inicial de dois artistas cujo desenvolvimento decorre já no período Neoclássico, Francisco Jorge da Costa e Francisco de Paula e Oliveira. Ao primeiro, provável autor

dos azulejos da Igreja do Coleginho da Mouraria e do jardim do Palácio Mesquitela, atual Academia Militar (Lisboa), e do Cemitério da Misericórdia (Setúbal), pode atribuir-se um excecional painel da Coleção, proveniente do Pátio da Pascácia (bairro do Castelo, Lisboa), bem como um painel igual do Museu Nacional do Azulejo, com toda a parte central vazada e recortada [101-1388]. É formado por um alto pedestal marmoreado, sobre o qual está pousado um vaso florido com uma paisagem pintada no bojo, volutas laterais que enquadram o espaço vazado e suportam o remate, do qual pende, através de um laço e uma argola, um medalhão envolvido por coroa de louros e centrado por um busto masculino, provavelmente um imperador romano. São complementos deste painel, dois remates recortados, com medalhões idênticos [101-778 e 101-920]. Igualmente atribuível a Francisco Jorge da Costa é outro painel Rococó tardio com composição policroma tripartida centrada por uma *Cena de dança* [101-690], cuja cartela está ladeada por dois pedestais encimados por vasos floridos, e as partes laterais preenchidas por ornatos soltos, de azul diluído, e pequenos ramos policromos.

A azulejaria Rococó de temática cristã está representada pelo aparatoso painel com a *Circuncisão de Jesus* [101-143], dominado por um vasto medalhão com a cena, pintada de azul, envolvida por moldura concheada irregular, tendo na base uma cartela legendada, ladeada por duas cornucópias floridas, apoiada num pedestal ladeado por pilastras, decorados em policromia. Relativamente tardio, este painel poderá ser dos anos 1770 e reflete o estilo de Francisco Jorge da Costa. Dois painéis da mesma origem fazem hoje parte da coleção Carranza e encontram-se expostos no Museu de Santa Cruz de Toledo. De temática afim é o notável conjunto de registos de fachada que representam os santos mais populares, mas também permitem acompanhar a evolução da azulejaria Rococó pós-terramoto, todos com a parte figurativa pintada a azul e enquadramentos variados.

Os mais notáveis são os três belíssimos exemplares do início deste período, integralmente recortados e com cercaduras concheadas policromas: o registo de *Nossa Senhora dos Mártires* [101-777], pintada no medalhão superior sobre um pequeno pedestal legendado que separa cartelas menores com as imagens de *São Marçal*, padroeiro contra os incêndios, e *São Francisco de Borja*, que em 1757 se tornou padroeiro oficial de Portugal contra terramotos, permitindo a datação aproximada deste expressivo painel, proveniente da Travessa das Laranjeiras (Lisboa); o registo de *Nossa Senhora Mãe dos Homens* [101-239], proveniente da Rua Manuel Bernardes, 25 (Lisboa) (LOPES e BASTOS, 2019), com uma invocação bastante rara, apresenta a *Virgem com o Menino sobre nuvens* e cabecinhas de anjos aladas, com cercadura policroma da época do painel anterior, numa bela composição provavelmente de Nicolau de Freitas; outro magnífico registo, datado na base de 1760, precioso para a cronologia do estilo Rococó, é tripartido, com *Nossa Senhora da Conceição* ao centro, ladeada por *São Marçal e Santo António*, com enquadramentos muito agitados, destacando-se os concheados com vazados, de influência alemã, entre as imagens [101-235]. Este painel reflete também o estilo de Nicolau de Freitas. Dois registos pintados inteiramente a azul são característicos das composições dos anos 1760, um *São Jerónimo* [101-227], com cercadura inteiramente concheada, e *Santa Bárbara* [101-226] com enquadramento concheado apenas no remate, não recortado.

Registo, *São Jerónimo*
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
98 x 56,5 cm
101-227

Registo, *Santa Bárbara*
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
84 x 56,5 cm
101-226

Os restantes registos integram-se na derradeira fase Rococó, dos anos 1770 a 1790, e apresentam todos estruturas concheadas policromas, de desenho variado. O mais aparatoso e dilatado apresenta quatro imagens, estando a maior ao centro, *Nossa Senhora da Conceição*, dentro de moldura elíptica envolvida por concheados, sobre uma mais reduzida, de *Santo António*, ladeado por *São Marçal* e *São Sebastião* dentro de cartelas de desenho livre [101-4319]. As imagens têm desenho relativamente tosco, mas o colorido e as componentes ornamentais mostram grande fantasia. Este registo tem um formato insólito, com remate superior circular, e base duplamente arqueada, revelando como provável origem do painel a entrada de um prédio pombalino de Lisboa, onde a curvatura superior acompanhava o alçado da abóbada e os dois arcos da base correspondiam aos acessos ao andar inferior e à entrada da escada. Igualmente de desenho ingénuo, mas gracioso, apresenta semelhanças com o anterior um par de registos inteiramente recortados, um representando *São Lourenço* e *São Vicente* [101-4320], e o outro *São Francisco* e *São Domingos* [101-4321], ambos legendados.

Outros registos desta fase tardia são mais elaborados em termos pictóricos e revelam a mesma fantasia decorativa e policromia intensa ao nível dos enquadramentos. Vários revelam o estilo que está associado ao nome de Francisco Jorge da Costa, com figuras de desenho algo esquemático e ornatos com contornos negros bem definidos, podendo ser-lhe atribuídos: o painel unitário com três imagens, *Nossa Senhora da Conceição*, ao centro, ladeada por *São Marçal* e *Santo António* [101-237], não recortado; o registo com um único medalhão, com *Cristo Crucificado* ladeado por *Nossa Senhora da Conceição* e *São Marçal* [101-238], proveniente da Rua do Monte Olivete, 30 (Lisboa), onde estava aplicado num patamar da escada (LOPES e BASTOS, 2019), com a moldura ampliada dos lados e recortada; *Santa Bárbara*, diante da torre [101-611], florido e recortado apenas na parte superior; um interessante exemplar tripartido, muito sóbrio, com *Santo António* ao centro, ladeado por *São Lourenço* e *São Marçal* [101-610]; e o registo com medalhão único, representando lado a lado *São Marçal* e *Santo António* [101-248], com remate simulando uma moldura simples de madeira dourada, arqueada na parte superior, com um motivo concheado no remate e na base, que faz a transição para o estilo Neoclássico.

De todos os registos rococós tardios, o mais excecional é o que apresenta a data de 1786 numa cartela ao centro do pedestal, de invulgar formato alongado que deveria estar, na origem, enquadrado por duas janelas [101-236], proveniente da Rua dos Remédios, 115-119 (Lisboa). O azulejo com esta data, contudo, foi acrescentado num restauro moderno, porque segundo um apontamento de Santos Simões, o painel tinha originalmente, nesse local, uma placa de pedra com uma data de 1791(?), gravada (LOPES e BASTOS, 2019). O registo apresenta na parte inferior dois medalhões com as imagens de *São Marçal* e de *Santo António* e, na parte superior, um medalhão único, ligeiramente assimétrico, com *Nossa Senhora da Conceição*, rematado por uma cabeça de anjo alada entre dois vasos floridos, recortados. Este painel pode ser atribuído seguramente a Francisco de Paula e Oliveira, que entrou como aprendiz na Real Fábrica de Louça, ao Rato, poucos anos após a morte de Sebastião de Almeida, em 1779, e rapidamente se tornou pintor de azulejos na mesma, onde numa curta fase manteve o estilo Rococó (como nos painéis da Igreja de São Julião, em Setúbal), antes de adotar a linguagem Neoclássica, na capela do Santo Cristo do Convento da Esperança (Ponta Delgada), em 1786-1787, pelo que deverá ser ligeiramente anterior. Um outro registo, muito discreto e tardio, com *Nossa Senhora da Conceição e o Menino Jesus Salvador do Mundo* [101-246], recortado no remate, mostra uma cercadura concheada já muito simplificada, na qual os motivos rococós estão prestes a dissolver-se.

Para além de Lisboa, Coimbra teve igualmente uma intensa produção de cerâmica e de azulejos ao longo do século XVIII, geralmente mais rudimentares que os da capital mas com maior fantasia e extroversão decorativa, tanto na época barroca, sendo exemplo disso a Igreja de Santo António dos Olivais, como no estilo Rococó na segunda metade do século. Foram criados numerosos conjuntos de azulejaria largamente aplicados em toda a região central de Portugal, como nos Colégios do Carmo, de São Jerónimo e de Santa Rita (Coimbra); Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (Viseu); sala do Capítulo do Mosteiro de Arouca; e Igreja de São Vicente (Guarda), com cores carregadas e vibrantes, usando com frequência, ao contrário de Lisboa, o azul-cobalto nos enquadramentos e o roxo de manganês na parte central dos painéis, e larga profusão de ornatos e de concheados inspirados em gravuras alemãs, incluindo padronagem pombalina, conforme se vê num exemplar da Coleção.

Apesar de alguns nomes se terem destacado de entre os demais, como os de Manuel da Costa Brioso e Domingos Vandelli, o maior contributo proveio das obras pombalinas de renovação da Universidade de Coimbra e da criação da Fábrica da Telha Vidrada, ativa entre 1773 e 1779, onde se destacou o melhor criador de azulejos de Coimbra, Salvador de Sousa Carvalho (1727-1810), que realizou as obras mais destacadas do período (SANTOS, 2013; *O Encanto na Hora* …, 2017). Algumas obras deste centro permitem avaliar o seu caráter rude e fantasioso em relação à produção coeva e mais sofisticada de Lisboa.

O registo de *Santo António e Alminhas do Purgatório* [101-225], apresenta uma composição de transição do Barroco para o Rococó, dos meados do século XVIII, concebida como um nicho arquitetónico, onde se insere a imagem do Santo, ladeado por pilastras e volutas, com o arco preenchido por uma concha ligeiramente assimétrica e encimado por concheados, peça muito rudimentar, mas interessante para a evolução do Rococó coimbrão.

Os restantes painéis são mais tardios, dos anos 1770, e revelam um Rococó mais evoluído e extrovertido, como uma característica *Cena de pesca* [101-135], que apresenta diversos pescadores com canas de pesca e um indivíduo a urinar do lado esquerdo. A cena apresenta um desenho muito rudimentar, pintado a roxo, contrastando fortemente com a fantasia da cercadura pintada a azul, de composição arquitetónica e com o pedestal, pilastras e cornijas inteiramente concheados, inspirados em gravuras alemãs, sobre fundo marmoreado roxo. Pertence ao mesmo conjunto outro magnífico painel de grandes dimensões, com uma *Cena de caça* [101-136], e um de menores dimensões [101-130], centrado apenas por um motivo floral, apresentando enquadramento exatamente igual ao dos painéis precedentes, do qual pode ter servido de enxalço, mas com o fundo marmoreado a azul. Outro interessante painel ornamental mostra uma moldura arquitetónica inteiramente concheada, a azul carregado, com o pano pintado num azul mais diluído, formando cartela concheada, preenchida por uma vista de cidade pintada a manganês bastante concentrado [101-134]. O painel mais estreito, pintado apenas a azul, é um enxalço do anterior, com enquadramento idêntico e ornato central mais diluído [101-129]. Um outro painel apenas ornamental, apresenta uma delicada composição com moldura envolvente roxa, concheada, sobre marmoreado azul no exterior, e roxo no interior, com fitas azuis entrelaçadas no centro, definindo um ornato marmoreado a amarelo e manganês [101-137]. Deste conjunto, é ainda apresentado outro de menor dimensão [101-437].

O registo de *São Miguel Arcanjo a pesar as Almas, sobre Alminhas do Purgatório* [101-240], é uma extraordinária composição, ligeiramente mais moderno que os painéis anteriores, mas ainda acentuadamente Rococó, que mantém o arcaísmo das composições de Coimbra mas mostra uma conceção dinâmica excecional, tanto na representação da figura principal como nos vários ornatos concheados do remate e da base, esta centrada pela legenda "P.N.A.M." (Pai Nosso Avé Maria). Acresce o fato de toda a composição ser policromada, o que não era invulgar em Coimbra neste período. A avaliar pela conceção e largura reduzida, apenas delimitado por finas molduras laterais, este registo deveria estar aplicado originalmente entre duas janelas de uma fachada. Apesar de várias vezes ter sido considerado de origem valenciana, este painel é indubitavelmente coimbrão, sendo uma das melhores e mais originais peças provenientes deste centro.

Registo, *Santo António e Alminhas do Purgatório*

Coimbra, meados do século XVIII
Majólica
59 x 39,5 cm
101-225

Painel de azulejos, *Figuras galantes*
Lisboa, c. 1750
Majólica
56 x 139,5 cm
101-845

Painel de azulejos, *Figuras galantes*
Lisboa, c. 1750
Majólica
56,5 x 161,5 cm
101-2109

Nicolau de Freitas (?)
Painel de azulejos, *Cena campestre*
Lisboa, c. 1745-1750
Majólica
72 x 118,5 cm
101-107

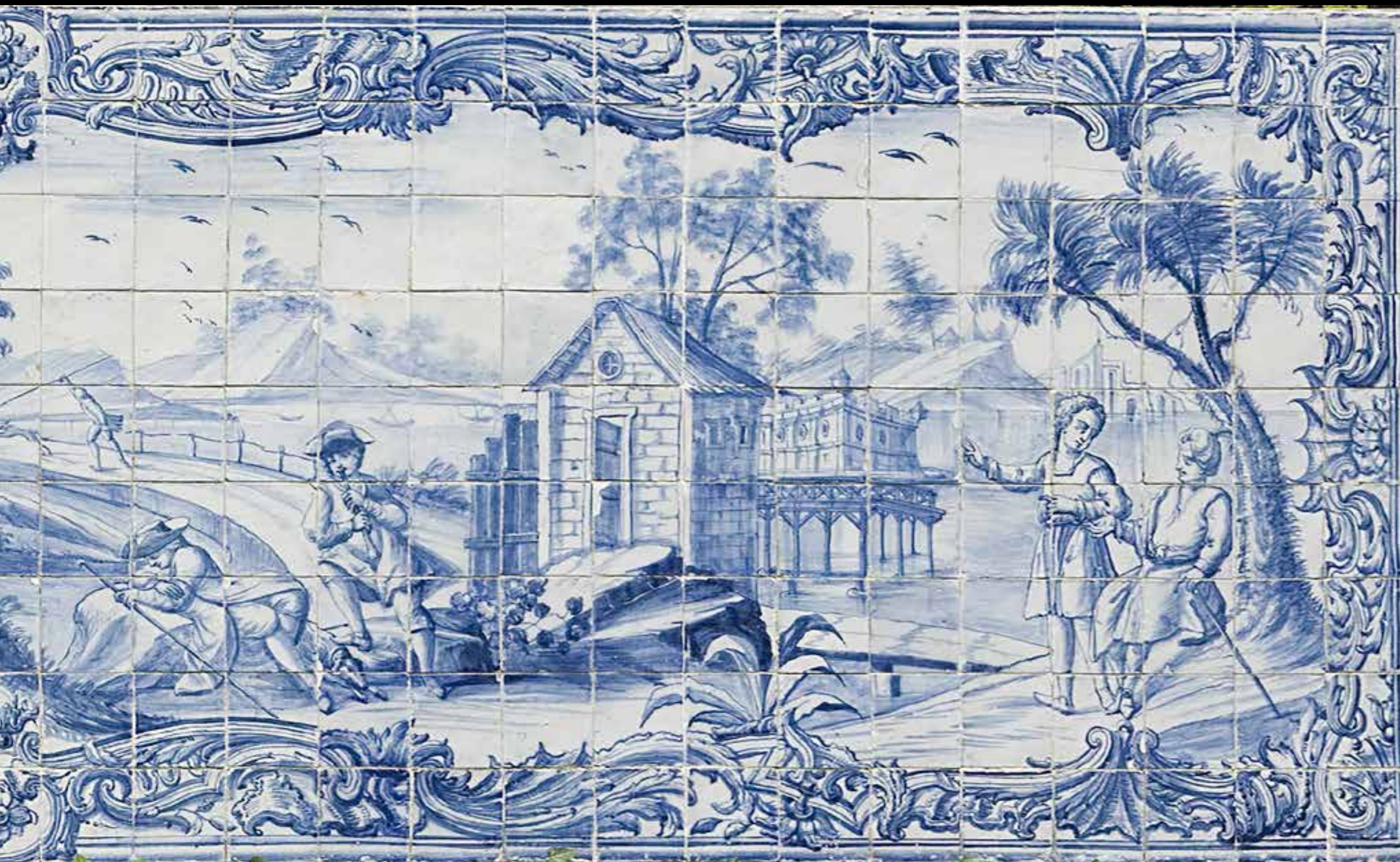
▼ **Nicolau de Freitas (?)**
Painel de azulejos, *Duas figuras masculinas*
Lisboa, c. 1745-1750
Majólica
72 x 120,5 cm
101-108

Nicolau de Freitas
Painel de azulejos

Lisboa, c. 1745-1750
Majólica
129 x 157 cm

101-217

Nicolau de Freitas
Painel de azulejos

Lisboa, c. 1745-1750
Majólica
128,5 x 156,5 cm
101-218

Nicolau de Freitas (?)
Painel de azulejos
Lisboa, c. 1750-1755
Majólica
129 x 444,5 cm
101-216

Painel de azulejos
Lisboa, c. 1750
Majólica
56,6 x 105,5 cm
101-885

Painel de azulejos
Lisboa, c. 1750-1755
Majólica
84 x 267,5 cm
101-4239

Registo, *Nossa Senhora da Natividade*
Lisboa, c. 1740-1750
Majólica
72 x 43 cm
101-215

◀ **Domingos de Almeida (?)**
Painel de azulejos, *Rapto de Proserpina*
Lisboa, c. 1750
Majólica
228 x 150 cm
101-109

Registo, *São Martinho de Tours*
Lisboa, c. 1750
Majólica
72 x 57,5 cm
101-221

Registo, *São Miguel Arcanjo vencendo o Demónio*
Lisboa, c. 1750
Majólica
72 x 57,5 cm
101-222

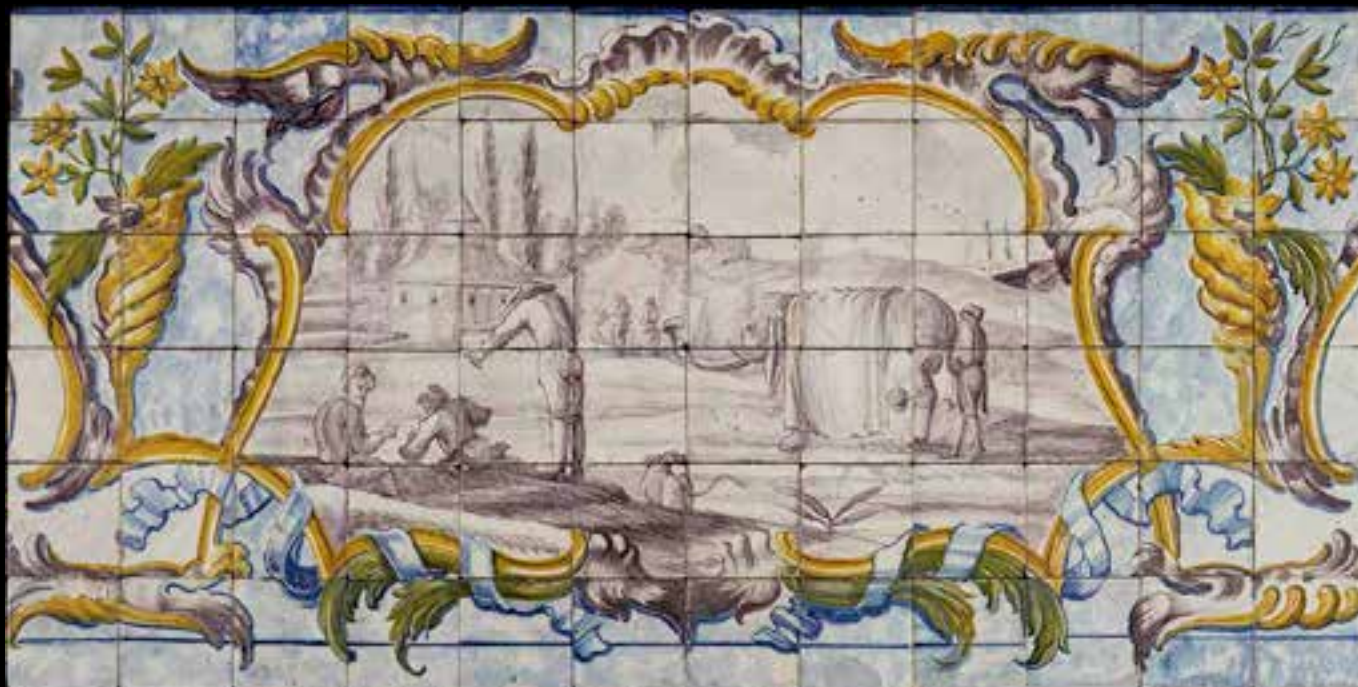
Nicolau de Freitas
Registo, *Nossa Senhora da Penha de França*
Lisboa, c. 1750
Majólica
155,5 x 155 cm
101-245

Silhar ornamental
Lisboa, c. 1760
Majólica
99 x 261 cm
101-229

Silhar ornamental
Lisboa, c. 1775
Majólica
99,5 x 198 cm
101-1386

Painel de azulejos
Lisboa, último quartel do século XVIII
Majólica
98,5 x 118 cm
101-716

Painel de azulejos ▲
Lisboa, c. 1760
Majólica
113,5 x 157 cm
101-1387

▼ Painel de azulejos
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
84 x 168 cm
101-710

Painel de azulejos,
Barcos a serem carregados no cais
Lisboa, c. 1755-1760
Majólica
100 x 71,5 cm
101-234

Painel de azulejos,
Paisagem com dois caminhantes
Lisboa, c. 1770
Majólica
84 x 139 cm
101-840

Painel de azulejos, ***Dois chineses a colher tâmaras e uma mulher com um cesto***
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
85 x 167,5 cm
101-661

Figura 2
François Boucher
Scènes de la Vie Chinoise: Deux chinois buvant du thé
Gravada e editada por Gabriel Huquier, Paris, c. 1740-1742
Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art

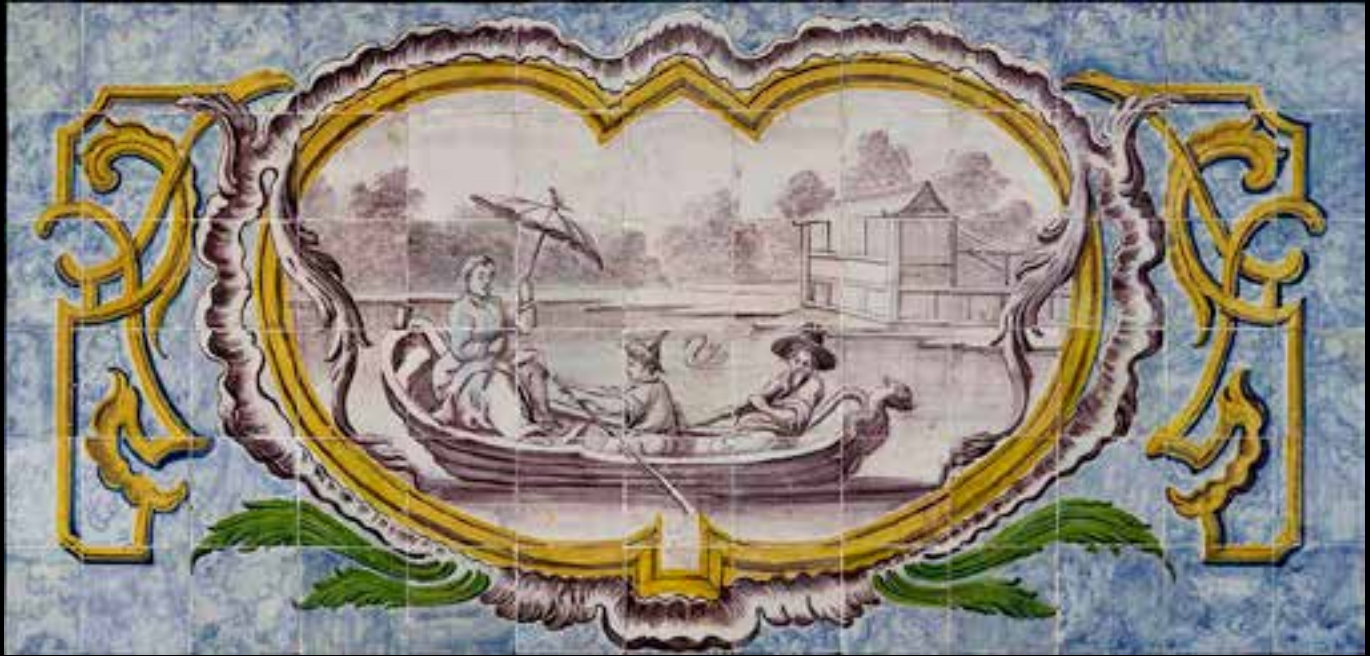
Painel de azulejos, ***Dois chineses a tomarem chá, sentados numa mesa, e uma mulher com uma criança***
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
85 x 217 cm
101-663

Painel de azulejos, ***Uma mulher com sombrinha é transportada num barco por dois chineses***
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
85 x 177 cm
101-662

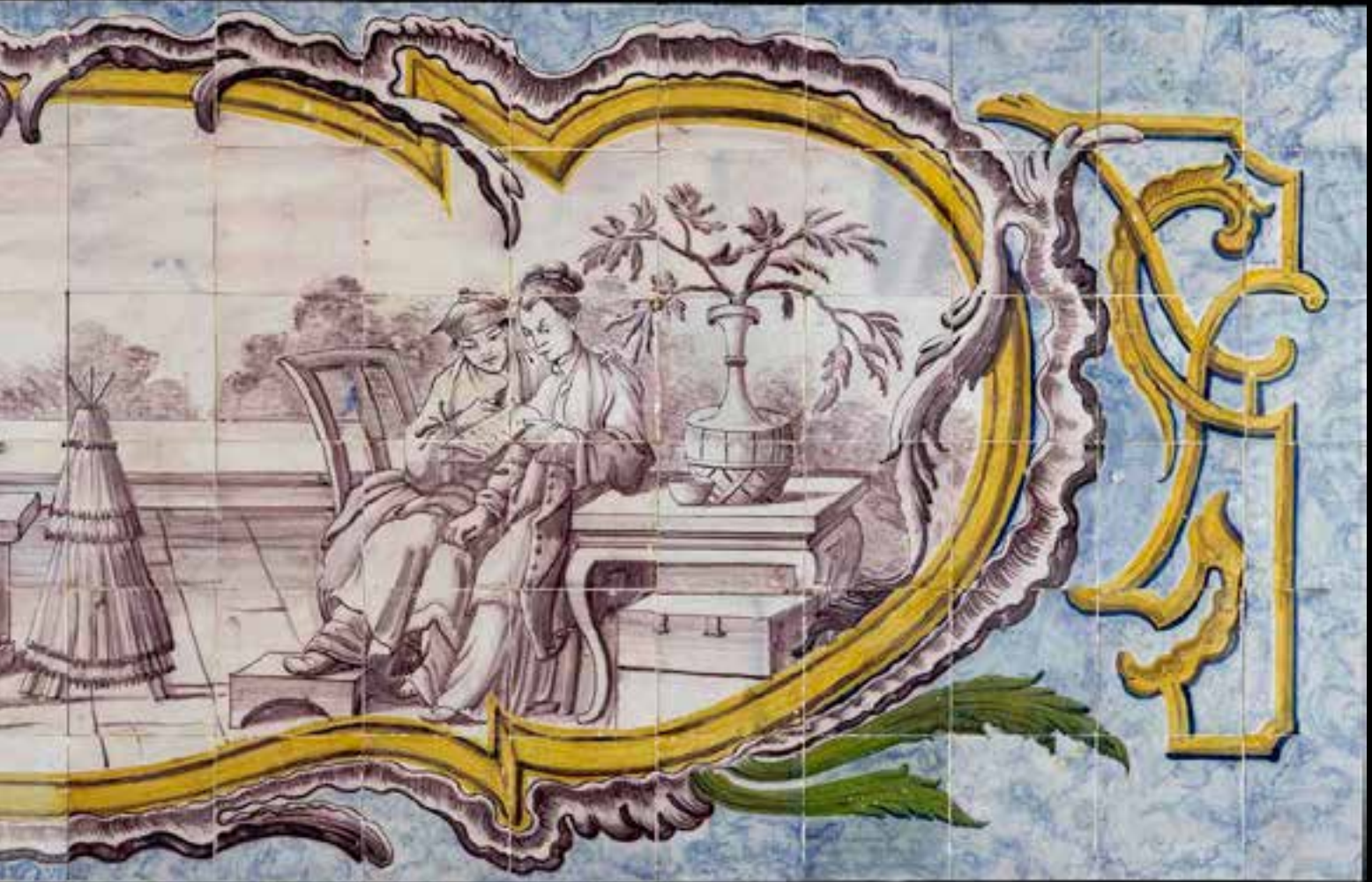
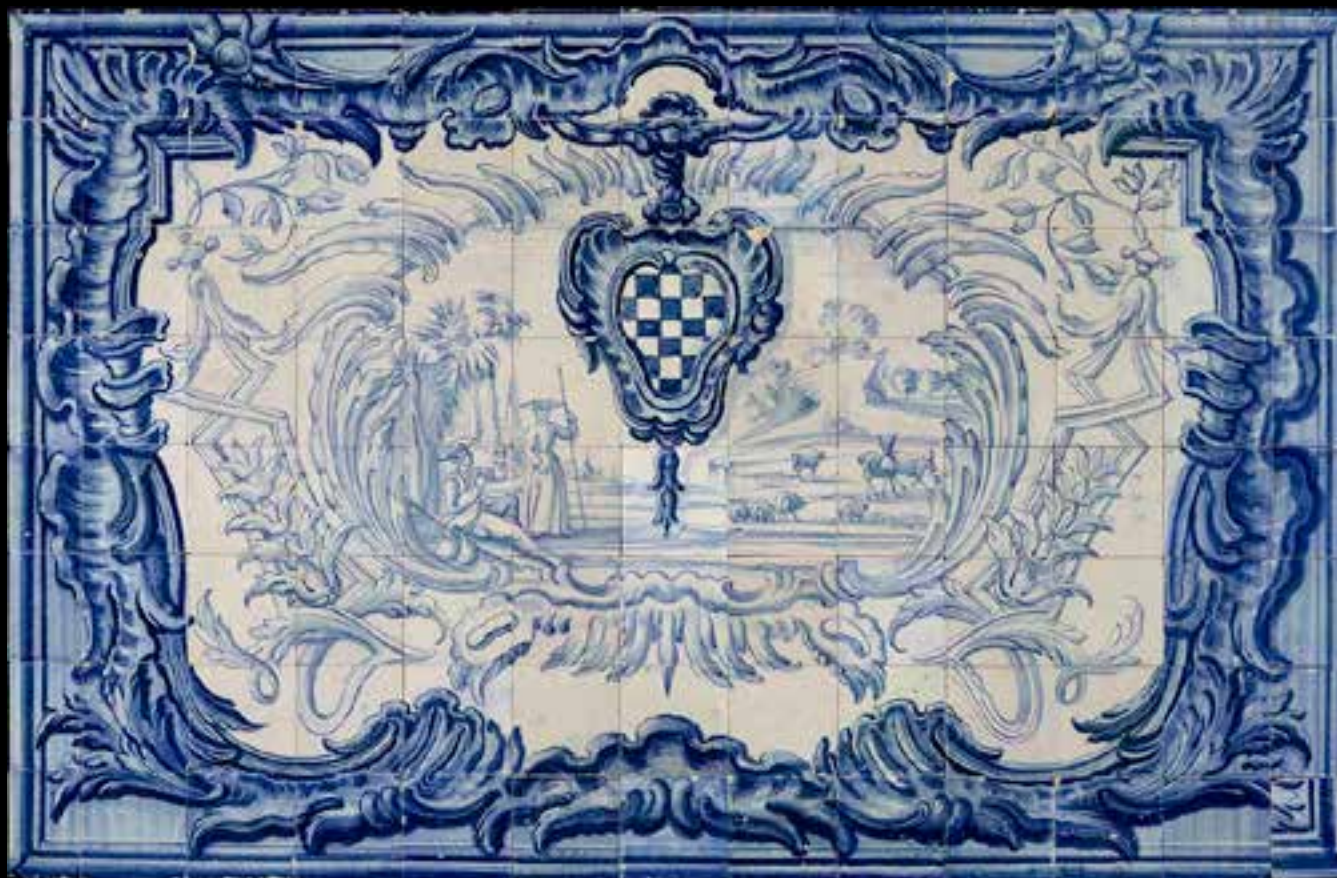
Figura 3
François Boucher
Scènes de la Vie Chinoise: Chinoise avec théière et chinois que aide enfant à marcher
Gravada e editada por Gabriel Huquier, Paris, c. 1740-1742
Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art

Painel de azulejos, *Mulher e criança com um corvo-marinho num barco*
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
85 x 275,5 cm
101-664

Figura 4
François Boucher
Scènes de la Vie Chinoise: La pêche au cormoran
Gravada e editada por Gabriel Huquier, Paris, c. 1740-1742
Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art

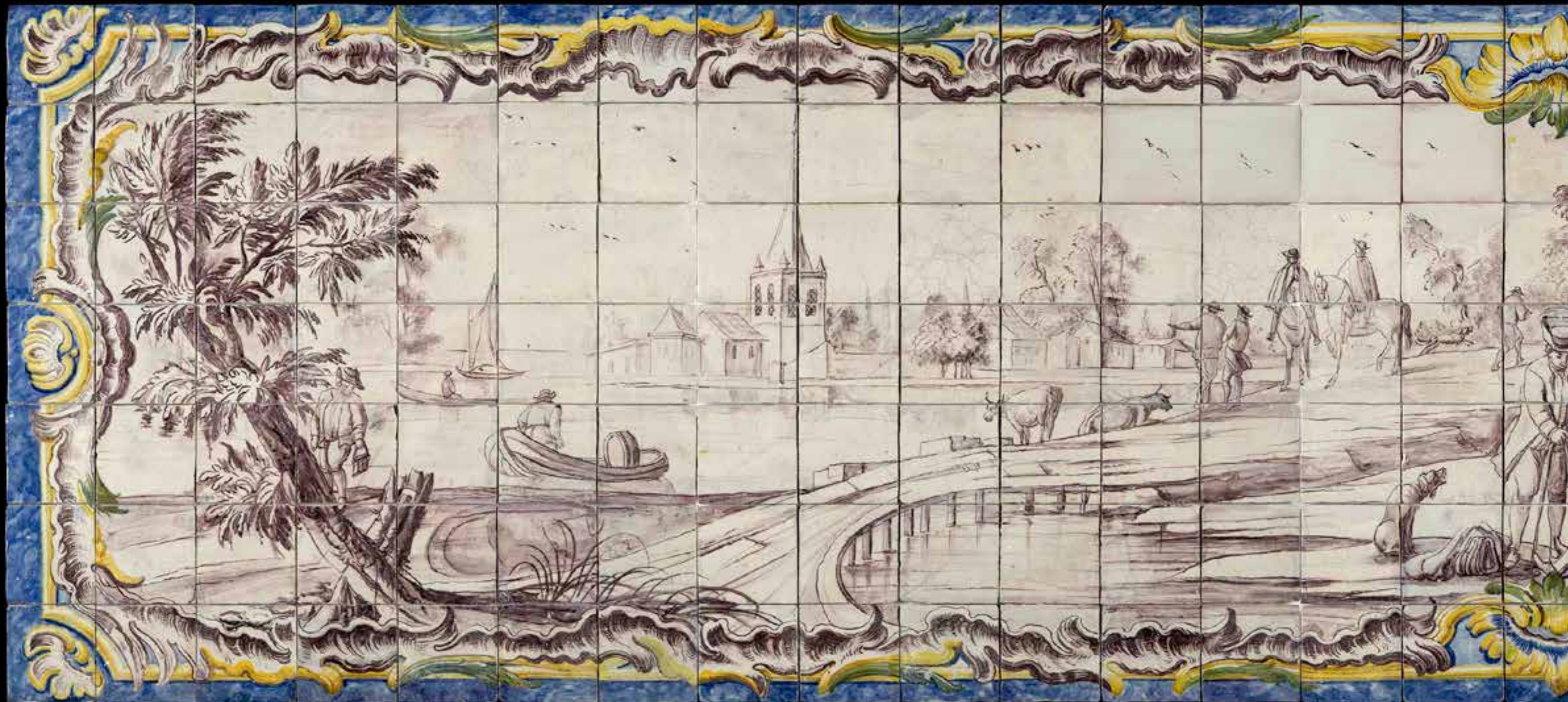
Figura 5
François Boucher
Scènes de la Vie Chinoise: Chinoise et chinois à la pêche
Gravada e editada por Gabriel Huquier, Paris, c. 1740-1742
Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art

Painel de azulejos, *Mulher com criança ao colo e outra a tocar sinos, e uma chinesa e um chinês a lerem*
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
85 x 261 cm
101-665

Figura 6
François Boucher
Scènes de la Vie Chinoise: Chinoise et deus enfants avec instruments de musique (cloches)
Gravadas e editadas por Gabriel Huquier, Paris, c. 1740-1742
Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art

Painel de azulejos
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
85 x 110,5 cm
101-660

Painel de azulejos com Brasão da Família Sá

Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
114 x 176 cm
101-2036

Painel de azulejos com Brasão da Família Sá
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
113,5 x 263,5 cm
101-3470

Painel de azulejos com Brasão da Família Sá
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
114 x 85 cm
101-3471

Painel de azulejos, *Cena fluvial*
Lisboa, c. 1775
Majólica
98,5 x 434,5 cm
101-233

Francisco Jorge da Costa (?)
Painel de azulejos
Lisboa, c. 1775-1780
Majólica
96,5 x 83,5 cm
101-778

Francisco Jorge da Costa (?)
Painel de azulejos
Lisboa, c. 1775-1780
Majólica
280 x 84,5 cm
101-1388

Francisco Jorge da Costa (?)
Painel de azulejos
Lisboa, c. 1775-1780
Majólica
75,5 x 72 cm
101-920

Francisco Jorge da Costa (?)
Painel de azulejos, *Cena de dança*
Lisboa, c. 1780
Majólica
114 x 333 cm
101-690

Francisco Jorge da Costa (?)
Painel de azulejos, *Circuncisão de Jesus*

Lisboa, c. de 1770
Majólica
240 x 153 cm
101-143

Registo, ***Nossa Senhora da Conceição, Santo António, São Marçal e São Sebastião***
Lisboa, c. 1770-1790
Majólica
138 x 238,5 cm
101-4319

Registo, ***São Lourenço e São Vicente***
Lisboa, c. 1770-1790
Majólica
136 x 98,5 cm
101-4320

Registo, ***São Francisco e São Domingos***
Lisboa, c. 1770-1790
Majólica
137,5 x 95 cm
101-4321

Nicolau de Freitas (?)
Registo, *Nossa Senhora dos Mártires, São Marçal e São Francisco de Borja*
Lisboa, c. 1760
Majólica
181 x 127,5 cm
101-777

Nicolau de Freitas (?)
Registo, *Nossa Senhora da Conceição, São Marçal e Santo António*
Lisboa, 1760
Majólica
190 x 157 cm
101-235

Francisco Jorge da Costa (?)
Registo, *Nossa Senhora da Conceição, São Marçal e Santo António*

Lisboa, c. 1780
Majólica
112 x 122,5 cm

101-237

Francisco Jorge da Costa (?)
Registo, *Cristo Crucificado, Nossa Senhora da Conceição e São Marçal*

Lisboa, c. 1780
Majólica
116 x 114 cm

101-238

Francisco Jorge da Costa (?)
Registo, *Santa Bárbara*

Lisboa, c. 1780
Majólica
98,5 x 70,5 cm

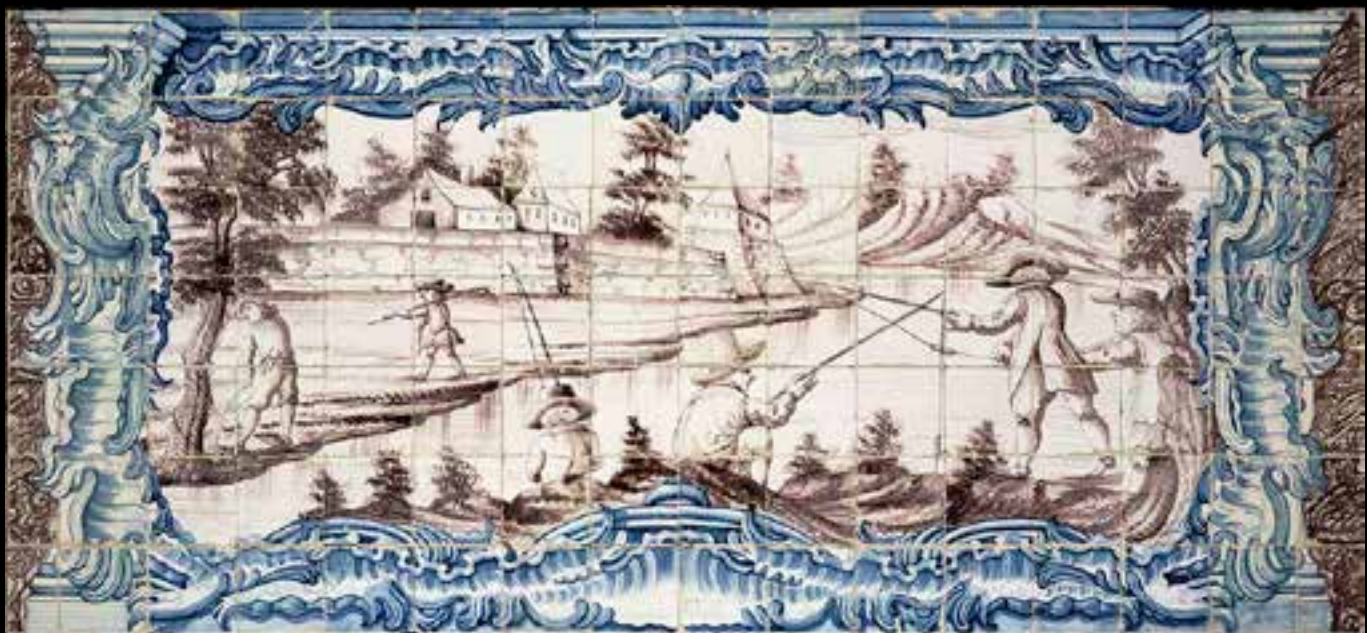
101-611

Nicolau de Freitas (?)
Registo, *Nossa Senhora Mãe dos Homens*
Lisboa, c. 1755-1760
Majólica
144,5 x 85,5 cm
101-239

Francisco Jorge da Costa (?)
Registo, *São Marçal e Santo António*
Lisboa, c. 1780-1790
Majólica
97,5 x 84,5 cm
101-248

Francisco Jorge da Costa (?)
Registo, *Santo António, São Lourenço e São Marçal*
Lisboa, c. 1780-1790
Majólica
65,5 x 139,5 cm
101-610

Francisco de Paula e Oliveira
Registo, *Nossa Senhora da Conceição, São Marçal e Santo António*
Lisboa, 1786
Majólica
228 x 92,5 cm
101-236

Registo, *Nossa Senhora da Conceição e o Menino Jesus Salvador do Mundo*
Lisboa, último quartel do século XVIII
Majólica
108 x 66,5 cm
101-246

Painel de azulejos, *Cena de pesca*
Coimbra, c. 1770-1780
Majólica
91 x 198 cm
101-135

Painel de azulejos, *Cena de caça*
Coimbra, c. 1770-1780
Majólica
91 x 354 cm
101-136
Em exposição no Bacalhôa Adega Museu, Azeitão

Painel de azulejos
Coimbra, c. 1770-1780
Majólica
90,5 x 65 cm
101-130

Painel de azulejos
Coimbra, c. 1770-1780
Majólica
91 x 143,5 cm
101-134

Painel de azulejos
Coimbra, c. 1770-1780
Majólica
91 x 98 cm
101-437

Painel de azulejos
Coimbra, c. 1770-1780
Majólica
92 x 66 cm
101-129

Painel de azulejos
Coimbra, c. 1770-1780
Majólica
91 x 186 cm
101-137

Registo, *São Miguel Arcanjo a pesar as Almas, sobre Alminhas do Purgatório*

Coimbra, c. 1780
Majólica
181 x 60 cm

101-240

PADRONAGEM POMBALINA

A Coleção Berardo possui um conjunto vastíssimo de exemplares desta azulejaria, dos quais é apresentada uma seleção que procura evidenciar alguns dos tipos de ornatos e combinações mais frequentes, todos produzidos em Lisboa, com exceção de um proveniente de Coimbra. Nascida essencialmente da reconstrução pombalina de Lisboa, após o Terramoto de 1755, e refletindo o caráter racionalista e programático desta arquitetura habitacional, onde o azulejo seriado assumiu um papel fundamental, a padronagem pombalina rapidamente foi adotada pelos palácios e edifícios religiosos e se expandiu para todo o país e o Brasil, contribuindo, com a frescura dos seus motivos e com o efeito dinâmico dos seus ritmos oblíquos, para a dinamização dos espaços decorados e inspirando igualmente a produção de padronagem em Coimbra, neste mesmo período. A combinação com rodapés decorados ou apenas marmoreados, a utilização eventual de cercaduras mais elaboradas e a combinação com outros motivos, como apainelados, pequenos painéis figurativos ou composições de vasos floridos (como em dois painéis centrados por composições neoclássicas), também contribuíram para o sucesso destas decorações, que praticamente substituíram as de "figura avulsa" da época barroca (embora com absorção de alguns casos dos seus motivos).

A padronagem pombalina é totalmente distinta da realizada nos períodos anteriores e a sua organização é feita através dos motivos dos cantos dos azulejos, quase sempre florais, o que permite a repetição uniforme de cada módulo ou a combinação livre de módulos distintos, podendo as diversas cercaduras ser próprias de cada padrão ou usadas livremente. Os contrastes são favorecidos, quer entre os diversos ornatos dos padrões, quer entre os panos e as cercaduras, o que é acentuado pela variedade do colorido, sendo raros os silhares de uma única cor. Outra característica importante encontra-se na acentuação de sombras, através de contornos mais carregados, que proporcionam um ligeiro relevo aos variados ornatos, criando uma discreta, mas eficaz, sugestão de volume sobre as superfícies revestidas. A eficácia decorativa e a conceção sintética permitiram à padronagem pombalina continuar a ser utilizada até ao século XIX, prolongando-se pelo reinado de D. Maria I mas ganhando um caráter cada vez mais gráfico e depurado que se confunde com as decorações de estilo Neoclássico (MECO, 1989; Rota do Azulejo Padrão, 2015).

O modelo mais simples é aquele em que cada azulejo apresenta o padrão completo, ou de 1x1 azulejo, com repetição uniforme. Alguns exemplares não apresentam cantos, como é o caso de dois, um com um florão no centro envolvido por ramagem verde [101-1601], e outro, no qual o florão é substituído por um raminho florido [101-788], evocando a "figura avulsa". Esta variante, bem como a cercadura, é de acentuado aspeto gráfico e estes tipos de azulejo também podem ser combinados com modelos de trama. Outros dois painéis já apresentam uma flor no canto dos azulejos e outra, idêntica, no centro, ligadas por ramagens dispostas segundo as diagonais, muito simples [101-1610], e cruzadas [101-1611], sendo por vezes combinados com azulejos de florões de cantos iguais.

Um modelo muito comum é aquele em que todos os azulejos são iguais, mas apenas com uma das diagonais decorada e florões nos cantos opostos, sendo, portanto, necessários quatro azulejos para completar o desenho, formando ritmos oblíquos sucessivamente cruzados. No painel [101-1542], a diagonal é simples, apenas com dois pequenos enrolamentos, mas noutros casos apresenta a meio um florão (de cor distinta dos florões dos cantos), como no [101-1624], este com uma cercadura pouco comum, e no [101-2722], de modelo mais raro. Outro exemplar mostra as diagonais em forma de losango, pintadas a manganês, juntamente com os cantos adjacentes [101-1425]. Noutros modelos, a diagonal é mais larga e cintada, preenchida por tracinhos paralelos, do qual são apresentadas duas variantes, uma de colorido mais comum [101-1421], e a outra mais delicada e expressiva no tom anilado do fundo e no amarelo vivo dos elementos diagonais [101-1572].

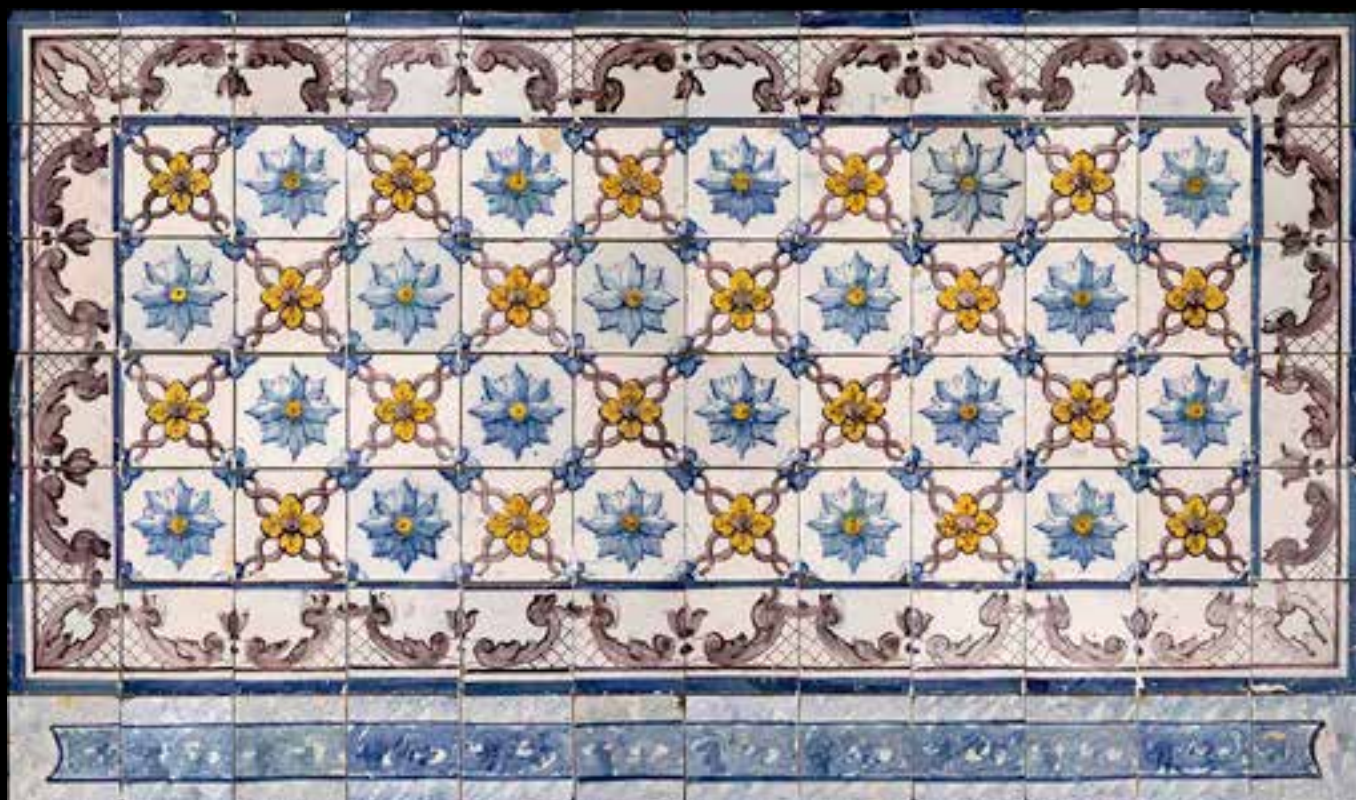
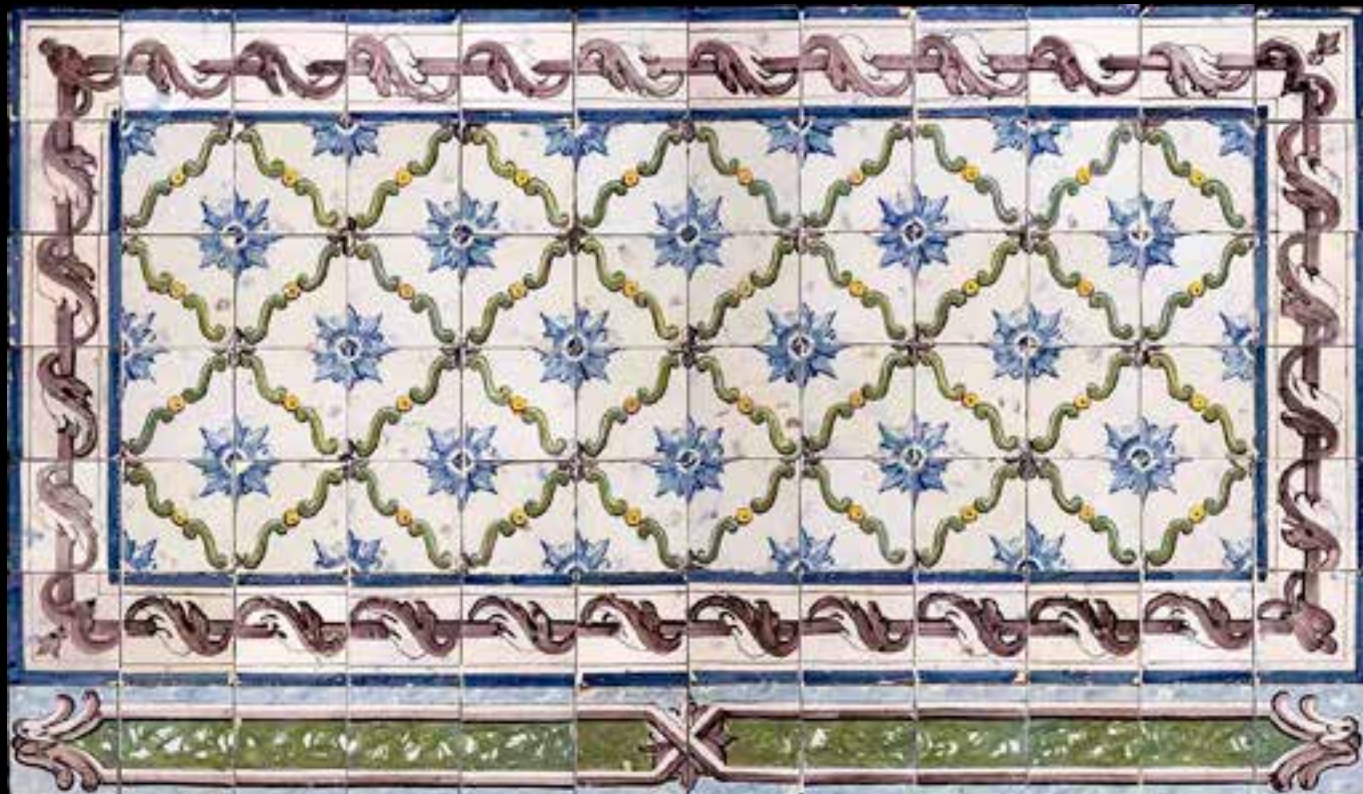
A combinação mais comum é formada pela alternância de dois azulejos de modelo distinto, um com as duas diagonais cruzadas, formando uma grelha, e o outro com um florão (ou motivo solto) central, associados em xadrez, e ligados apenas pelo ornato do canto, o que permite variadíssimas combinações. Num dos padrões as diagonais das grelhas são simples, com um pequeno florão no cruzamento [101-1443]; noutro, são formadas por fitinhas que se cruzam [101-1598]; e noutros casos apresentam ainda formas distintas, no desenho e na cor [101-418 e 101-1463], sendo este último relativamente comum. O padrão produzido em Coimbra, que se distingue dos lisboetas pela dimensão ligeiramente menor dos azulejos e cores mais carregadas, apresenta a grelha semelhante à dos painéis anteriores, mas o florão segue outro modelo, comum em Lisboa [101-4495]. Num outro padrão, as diagonais são apenas linhas ondulantes e os florões dos azulejos alternados são substituídos por raminhos floridos muito graciosos, semelhantes às ramagens das cercaduras [101-847], já com caráter muito gráfico e tardio.

Alguns modelos de padronagem pombalina interligam-se através dos seus motivos decorativos e não pelos cantos, como acontece com o modelo raro de fitas roxas [101-2813]; um outro relativamente comum, formado por fitas definindo fiadas verticais, preenchidas por graciosos raminhos floridos [101-1579], ou o que é formado por dois azulejos simétricos, com fitas ondulantes que se cruzam com finos toros dispostos segundo as diagonais, envolvido por cercadura com fitas idênticas às do padrão [101-1618]. São apresentados ainda padrões extremamente graciosos com a respetiva cercadura, já de conceção inteiramente gráfica, que ainda podem ser classificados como padronagem pombalina, mas têm um caráter já inteiramente Neoclássico [101-841 e 101-1590].

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVIII
Majólica
98 x 112 cm
101-1611

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVIII
Majólica
98 x 127 cm
101-1610

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
85 x 99,5 cm
101-1443

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
100,5 x 171,5 cm
101-1598

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
100 x 171,5 cm
101-1542

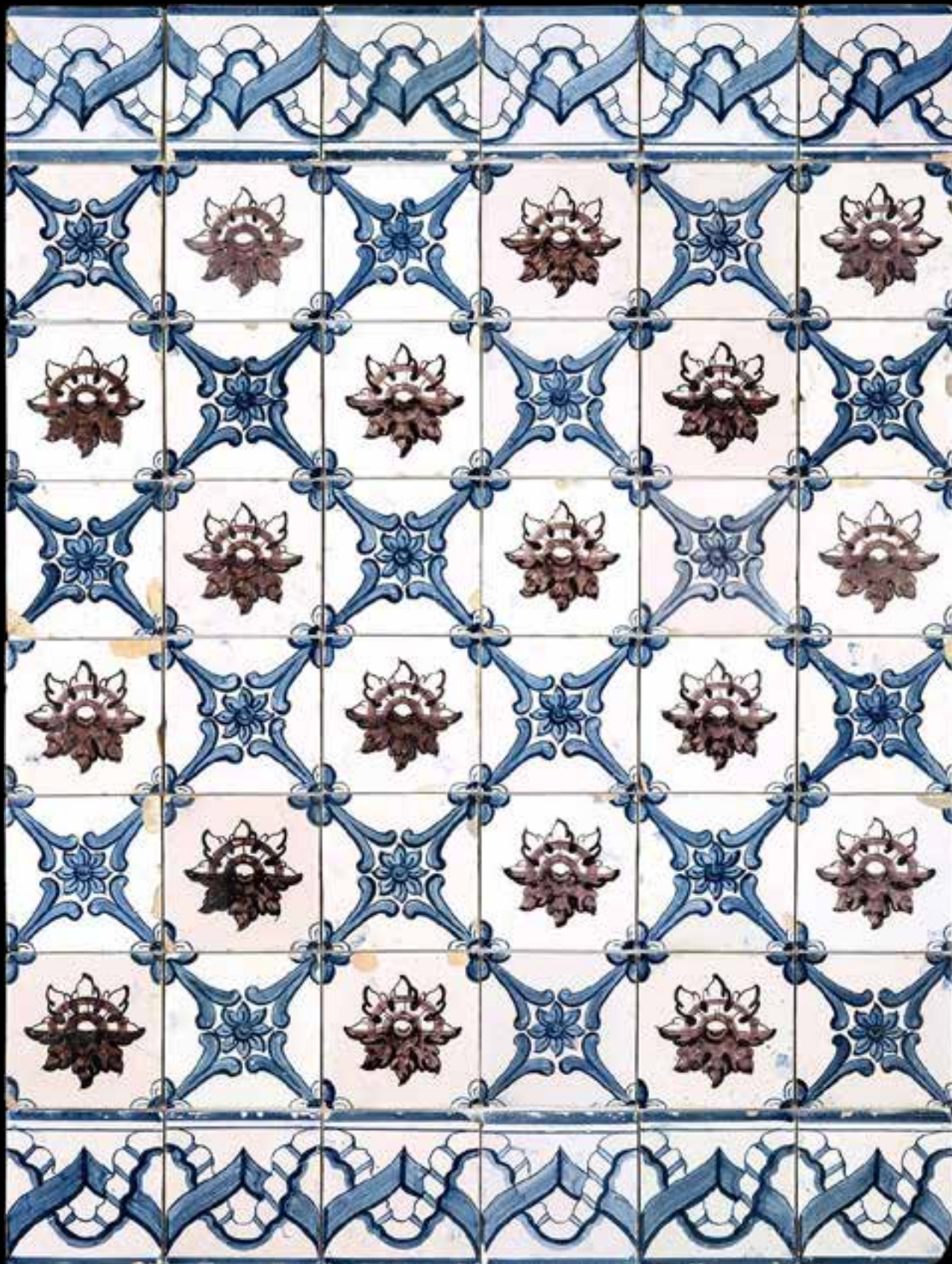
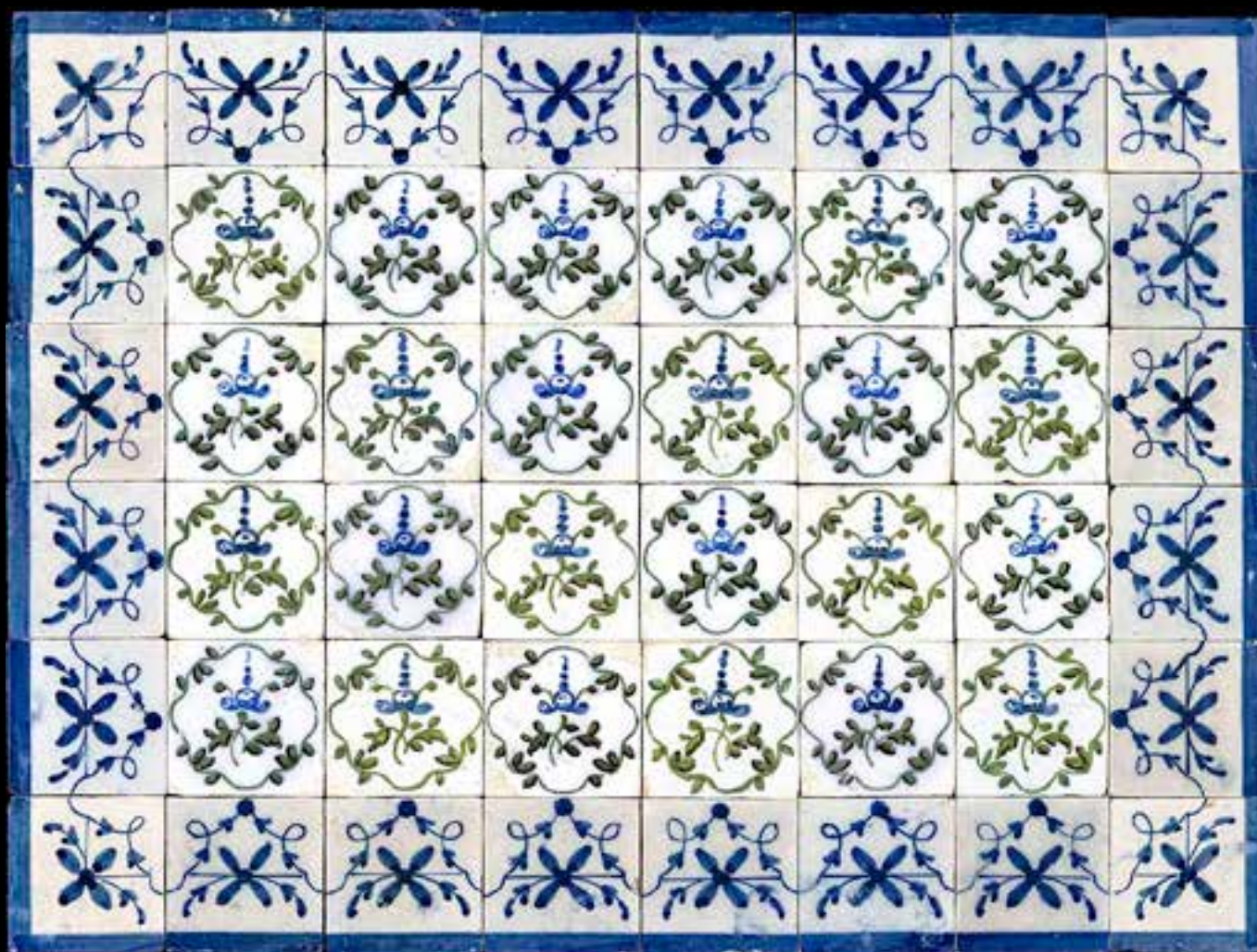
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
99,5 x 141,5 cm
101-1624

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
85,5 x 99,5 cm
101-2722

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
99,5 x 170 cm
101-1425

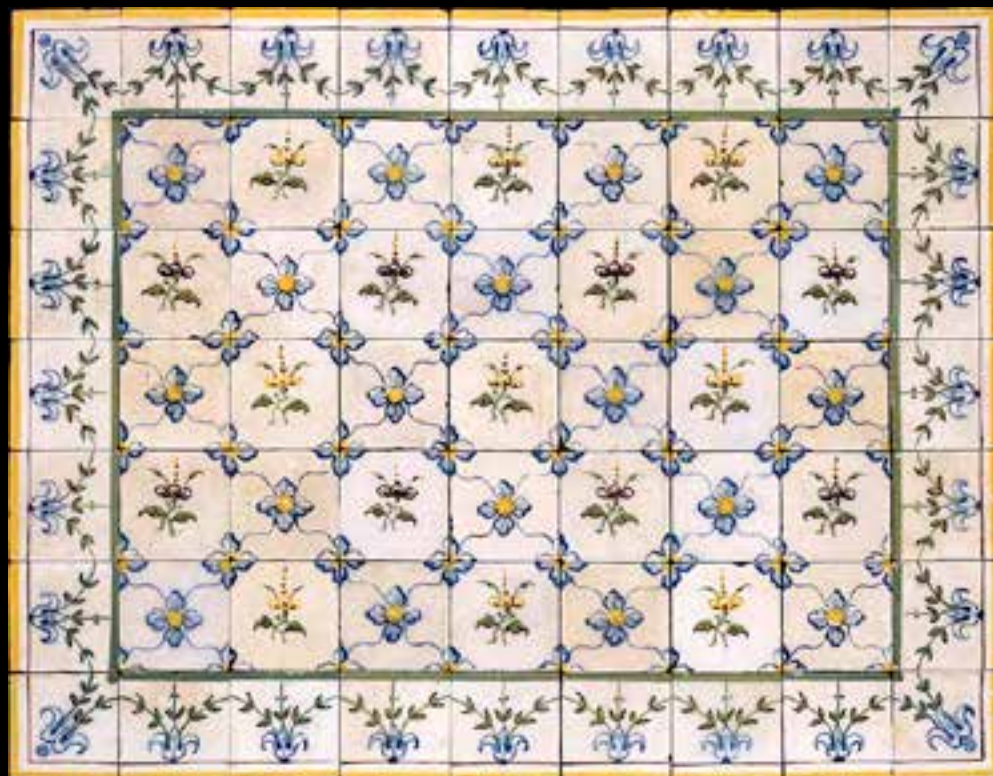
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
114 x 184,5 cm
101-1463

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
70,5 x 70,5 cm
101-2813

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
84,5 x 84,5 cm
101-418

Painel de azulejos de padrão
Coimbra, c. 1770-1780
Majólica
105 x 78,5 cm
101-4495

Painel de azulejos de padrão

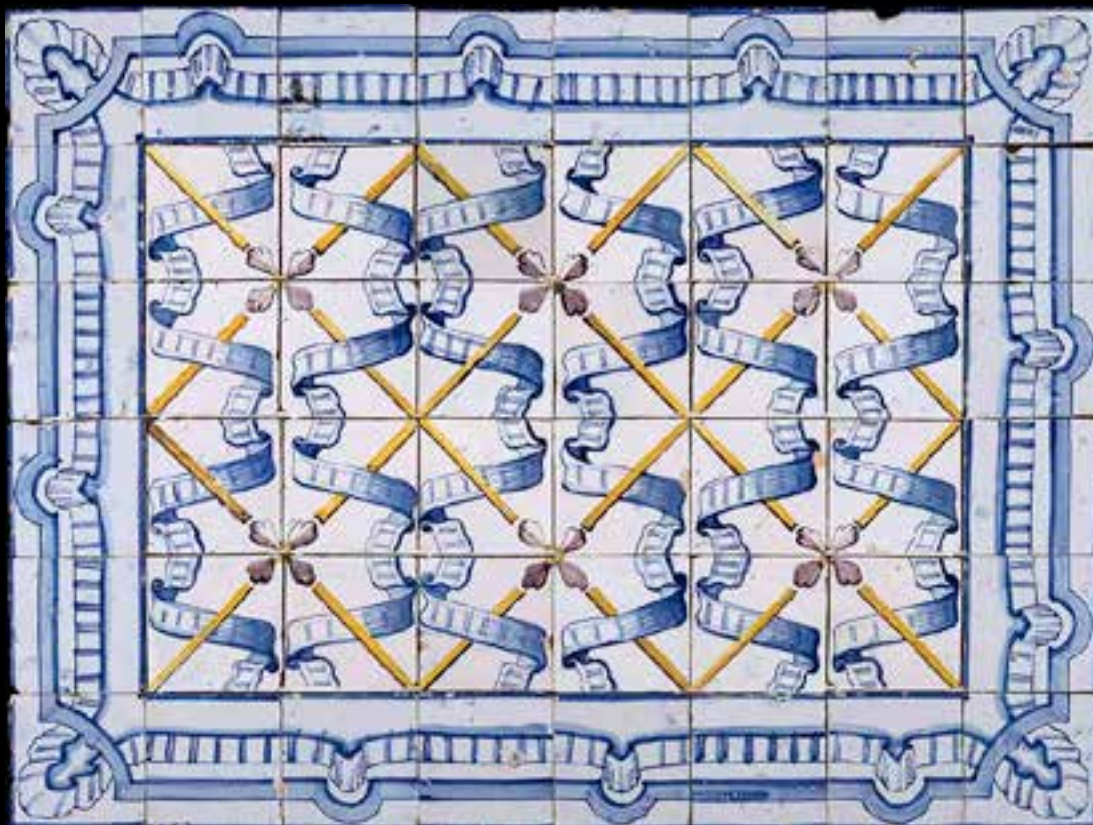
Lisboa, último quartel do século XVIII
Majólica
85,5 x 114 cm

101-788

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVIII
Majólica
97,5 x 125 cm
101-847

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVIII
Majólica
112 x 140,5 cm
101-1579

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
116 x 116 cm
101-1572

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
126,5 x 198,5 cm
101-1421

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1760-1780
Majólica
85 x 113 cm
101-1618

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, final do século XVIII, início do XIX
Majólica
85 x 142,5 cm
101-841

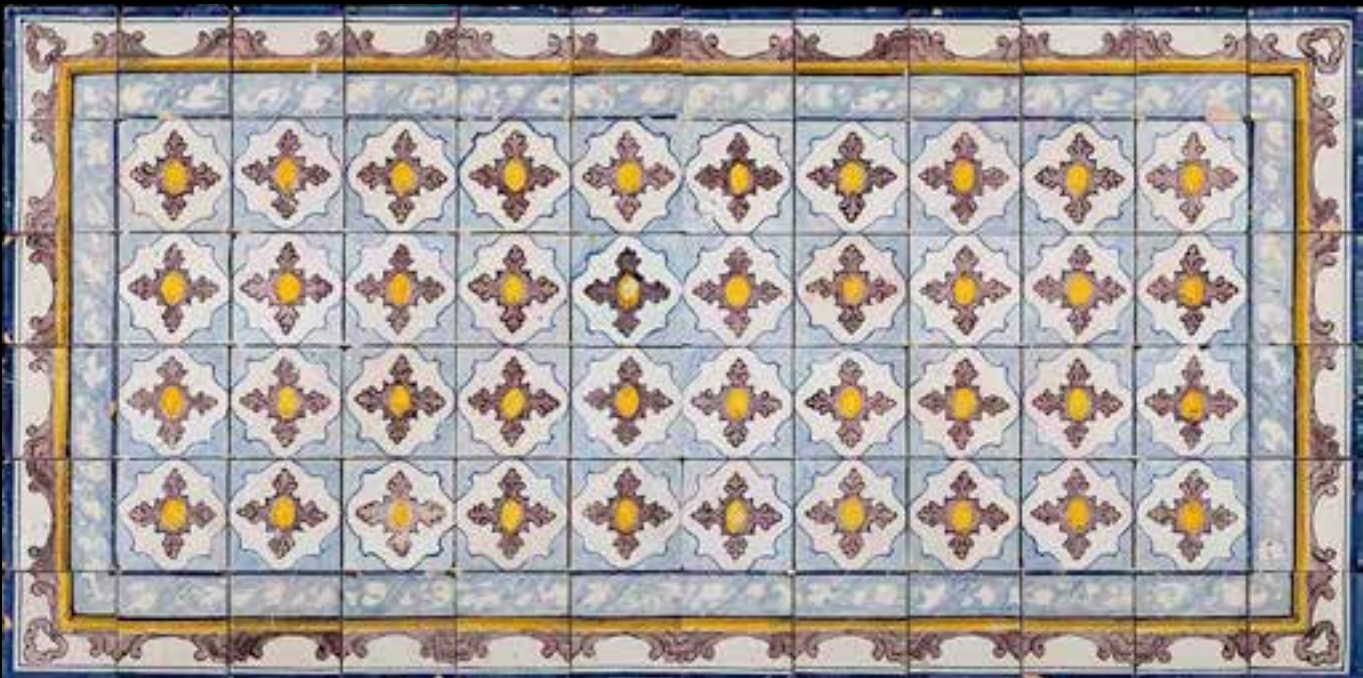
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, final do século XVIII, início do XIX
Majólica
86 x 86 cm
101-1590

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, final do século XVIII, início do XIX
Majólica
99 x 156 cm
101-1447

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, final do século XVIII, início do XIX
Majólica
85 x 126,5 cm
101-879

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, final do século XVIII, início do XIX
Majólica
99 x 142,5 cm
101-1538

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, final do século XVIII, início do XIX
Majólica
113,5 x 198 cm
101-1554

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, final do século XVIII, início do XIX
Majólica
85,5 x 171,5 cm
101-1593

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, final do século XVIII, início do XIX
Majólica
113 x 198,5 cm
101-1563

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, último quartel do século XVIII
Majólica
85,5 x 114 cm
101-1601

AZULEJARIA NEOCLÁSSICA

Nos anos 1780, deu-se uma profunda transformação na arte portuguesa, com a substituição da arte Rococó por uma nova linguagem Neoclássica, mais depurada e gráfica, que se desenvolveu em Itália, a partir das escavações das cidades de Pompeia e Herculano, destruídas pela erupção do Vesúvio, que permitiram a descoberta das pinturas afresco e de outros ornatos das casas romanas. Esta descoberta deu origem a uma moda internacional que se refletiu na sofisticada arte de Luís XVI ou na arte inglesa mais racionalista que, durante o reinado da D. Maria I se difundiram por Portugal, assumindo especial importância a influência das decorações do pintor francês Jean Baptiste Pillement (1728-1808). Este artista foi igualmente criador de temas de *chinoiserie* e de composições de estilo Rococó, e esteve várias vezes em Portugal no final do século XVIII, onde realizou decorações afresco neoclássicas, que a azulejaria incorporou com rara felicidade, tanto na leveza da pintura, como nos grafismos dos painéis figurativos, resultando na proliferação de obras apenas ornamentais ou seriadas, até este estilo se extinguir na altura da implantação do Regime Liberal, em 1834.

Tiveram um papel decisivo neste processo os dois pintores que mais se destacaram no final da fase Rococó, Francisco Jorge da Costa e Francisco de Paula e Oliveira. De Francisco Jorge da Costa, são os painéis superiores da Sala das Mangas do Palácio Nacional de Queluz, de 1784 (exceto os das paredes das extremidades, de estilo moderno), obra de transição para o estilo Neoclássico, que o artista desenvolveu em criações já assumidas, até ao início do século XIX, como na sala do Consistório da Misericórdia de Santarém, na casa de jantar da Quinta do Torneiro (Porto Salvo) e numa dependência do Palácio dos Condes da Calheta (Lisboa). Quanto a Francisco de Paula e Oliveira, já ativo na Real Fábrica de Louça, ao Rato, em 1786, este assume uma linguagem Neoclássica na decoração da capela do Santo Cristo no Convento da Esperança (Ponta Delgada), realizada em 1786-1787 nesta mesma Fábrica à qual ficou ligado até cerca de 1825. Este artista deixou uma obra vastíssima que reflete e condensa as várias tendências criativas e decorativas da azulejaria deste período, tão variadas como os painéis da frontaria da Câmara Municipal de Cascais; da varanda da Quinta Vigia (Funchal); da escadaria do Convento de São Francisco, atual Quartel (Estremoz); do claustro do Mosteiro de Santa Cruz (Coimbra); da Ermida de São Julião (próximo da Ericeira); da Igreja de Nossa Senhora da Piedade (Merceana); e da Igreja e sacristia do Convento do Espinheiro (Évora). São da sua autoria diversas obras no Brasil, que revelam um dos mais destacados pintores da Azulejaria Portuguesa. Para além da Real Fábrica de Louça, ao Rato, que encerrou em 1835, outras oficinas e artistas desempenharam uma atividade considerável e com imensa produção (SIMÕES, 2010; MECO, 1989; *Cerâmica Neoclássica em Portugal*, 1997; *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, 2003).

A Coleção Berardo possui um notabilíssimo acervo deste período, sendo de destacar o valioso conjunto de obras de Francisco de Paula e Oliveira, a grande diversidade de silhares ornamentais e um grupo de registos igualmente vasto e muito representativo.

De especial destaque são os quatro painéis provenientes do Mosteiro de Santa Maria de Refóios do Lima (Mosteiro de fundação beneditina que passou em 1834 à Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho; atual Escola Superior Agrária em Ponte de Lima) do início do século XIX, conjunto de Francisco de Paula e Oliveira parcialmente disperso após 1934, os quais já foram candidamente considerados por Mendes Norton como criação do pintor do Renascimento Rafael Sanzio de Urbino (NORTON, 1888). Os dois painéis figurativos, que estavam aplicados na Sala *De Profundis*, estão enquadrados por monumentais estruturas arquitetónicas policromas, com pedestal centrado por cartela legendada, uma pilastra estriada de cada lado, e remate alto, recortado, no género de outros painéis do artista (Convento do Espinheiro (Évora) e Igreja Paroquial da Boa-Hora (Lisboa)). O centro historiado, pintado em azul muito diluído e transparente, com apontamentos de cor extremamente sensíveis e quase impressionistas, revela o estilo pessoal do artista. Os painéis representam cenas alusivas à fundação e história do edifício: no primeiro [101-256], a doação ao prior de Refóios da Igreja e Mosteiro de Santa Maria, por Afonso Ancemondo, na presença do Conde D. Henrique; (legenda : "O CAVALHEI / RO AFONSO ANCE / MONDO, DIZENDO AO / CONDE D. HENRIQUE, QUE / EM RECONHECIMENTO DAS / VITORIAS ALCANÇADAS C. / OM ELLE DOÁRA Á IGREJA / DE SANTA MARIA E MOS / TEIRO AO PRIOR E CONE / GO DE REFOYOS"); no segundo [101-257], um filho daquele, Menendo Afonso, recebe da mão de D. Afonso Henriques o condado de Refóios; (legenda: "MENENDO / AFONSO, FILHO DE / AFONSO ANCEMON / DO, COM SUA MULHER / DONA GONTINA, BEI / JANDO A MAO AO SOBE / RANO PELA DOAÇÃO / DO CONDADO DE RE / FOYOS").

Dois outros painéis, igualmente notáveis e da mesma proveniência, faziam parte da decoração do refeitório, formados por pedestal marmoreado e um alto espaldar recortado, preenchido por ornatos neoclássicos livres, com fitas e ramagens pintadas em policromia sobre fundo amarelo. Destaca-se dos lados a inesperada presença de folhas de *cannabis sativa*, ou cânhamo, aliás de belíssimo efeito decorativo. Evidenciam-se ainda, no remate, um vaso florido, grinaldas e aves, e dos lados dois bustos femininos pintados a azul, abrindo-se, no centro de cada painel, sobre uma máscara, uma janela que permite ver uma paisagem distante, pintada a azul muito diluído [101-254 e 101-255].

São atribuíveis a Oliveira outras obras ornamentais em forma de silhar, igualmente preenchidas por motivos neoclássicos soltos, evidenciando-se de fundos brancos ou com coloração suave. Um silhar profano extremamente requintado, destaca-se pela delicadeza das cores e pela finura do desenho dos ornatos, com grinaldas de flores, ramagens variadas, aves e, no centro, uma pequena cartela centrada por um arco e flechas, numa possível alusão amorosa ou mitológica, sobre duas figurinhas híbridas e encimada por um vaso florido [101-1393]. Muito originais são os três silhares (mais um quarto, incompleto) de temática religiosa, centrados por cartelas encimadas por três cabecinhas de anjos azuis (frequentes na obra do artista) e preenchidas por simbologia alusiva à *Paixão de Cristo*, a legenda "I.N.R.I." e os três cravos [101-859] e a cana e as chibatas [101-722], nos menores; e um tambor encimado por dados [101-1529], no mais extenso.

Encantadores, na sua frescura decorativa, são os silhares que deveriam estar aplicados numa casa de jantar, centrados por uma cesta com frutos, envolvida por um quadrifólio de finíssima ramagem, ladeados por um par de almofadas marmoreadas. Um destes silhares não apresenta remates laterais [101-858], estando os três restantes delimitados por pilastras perspetivadas simples, cada uma vazada por uma reserva de forma elíptica, centrada por encantadoras figurinhas e arbustos pintados a roxo de manganês em grisalha, muito característicos do gosto Neoclássico. Um deles apresenta uma figura masculina com bebidas num tabuleiro, e uma feminina com bule e chávena [101-706]; outro um homem a beber por uma garrafa e uma mulher com um saco [101-869]; o terceiro, um homem com um cesto e uma mulher com uma terrina [101-870]. Vários painéis deste conjunto, mais estreitos, têm apenas um par de pilastras com as mesmas figurinhas: um trabalhador com uma alcofa e uma negra com uma gaiola à cabeça [101-851]; um homem a fumar um extenso cachimbo e uma mulher a agitar um pau [101-2141]; uma mulher a saltar à corda e um homem a tocar pandeireta [101-850]; um camponês e um tocador de tambor [101-852]; e um homem a apontar com um pau e uma mulher com duas aves [101-881]. Várias pilastras soltas, que deveriam ser enxalços nas portas da mesma sala, mantêm as seguintes figurinhas: um caçador [101-2139]; um pastor com ovelhas [101-2140]; um vendedor [101-853]; um tocador de flauta [101-880]; um caminhante com cesta pendurada no cajado ao ombro [101-2059]; e uma camponesa [101-2060].

Dois curiosos silhares apresentam semelhanças com os anteriores, mostrando vasos floridos dentro dos quadrifólios de fina folhagem, ladeados por almofadas marmoreadas, e pilastras com reservas elípticas preenchidas por arbustos pintados a azul [101-1629 e 101-1630], mas os desenhos e a pintura (menos delicados) podem ser obra oficinal. Outras composições poderão ser ainda de Francisco de Paula e Oliveira, como a decoração de um banco de montagem moderna, curiosa pelo par de faunos sentados no pedestal do vaso central, além dos característicos motivos que revestem as superfícies laterais, curvas [101-691], ou um silhar densamente decorado, mas de desenho algo confuso, mas com pormenores graciosos, como o pavão de cauda aberta, no centro [101-154].

Diversos silhares, também claramente representativos do estilo Neoclássico, revelam sensibilidade e expressão distintas dos antecedentes, podendo ser associados ao chamado estilo de Francisco Jorge da Costa, como o silhar marmoreado, encimado por uma jarra e dois festões floridos [101-2099]. Notável, pelo desenho vigoroso, é o conjunto de três silhares de dimensões distintas, delimitados por pilastras marmoreadas, com o pano central atravessado por sanefas, sobre ramagens floridas e fitas, de poderoso efeito teatral no mais extenso [101-1633] e no de dimensão média [101-739], apresentando o mais estreito apenas um fino friso vertical entre as pilastras [101-793].

O motivo da flor, solta, em grinaldas ou jarras, tão característico da decoração Neoclássica, assume em Francisco Jorge da Costa uma expressão peculiar, sendo o elemento fundamental de vários silhares ornamentais livres, entre os quais dois silhares estreitos mas muito expressivos [101-1019 e 101-1020], e um silhar tripartido de grandes dimensões, com uma espetacular decoração de vasos floridos entre aves, percorrido de uma ponta a outra por grinaldas floridas que alternam com fiadas de pérolas, pendentes do remate, no qual se evidenciam três carrancas de leões, muito bem "penteadas" [101-1566].

Outros silhares do mesmo género apresentam ainda motivos distintos, como o extenso exemplar, com medalhões preenchidos por árvores que alternam com chapéus chineses pendentes dos vasos, interligados por grinaldas floridas, enquadrados por uma cercadura de ramagens muito finas [101-1631]. Um silhar menos extenso, apresenta cercadura igual e composição muito idêntica, mas com aves envolvidas por ramagens, pendentes dos chapéus chineses e, na cartela central, em vez de árvores surgem frutos iguais aos que estão representados dentro de cestos [101-861], em quatro painéis antes referidos e classificados como sendo da Real Fábrica de Louça, ao Rato, o que levanta dúvidas sobre as atribuições feitas a este tipo de composições. Coloca-se o mesmo problema em relação a um par de silhares de composição idêntica, mas muito mais depurados e gráficos, em especial nas grinaldas e festões de flores, e no preenchimento com árvores, construções e figuras humanas das cartelas centrais, em grisalha de cor roxa, podendo estes exemplares ter saído da Real Fábrica de Louça, ao Rato [101-747 e 101-748], juntamente com outro original silhar, ainda mais gráfico, com curiosas linhas negras imitando estruturas metálicas, nas quais pousam um jarro e dois cestos floridos, ligados por grinaldas que pendem do bico de duas aves, nas extremidades, vendo-se por detrás desta decoração duas plumas pintadas a azul, ornato muito característico do estilo Neoclássico [101-857]. A mesma depuração de ornatos caracteriza um outro silhar com paisagens pintadas a azul dentro de dois medalhões [101-1394].

Incluem-se ainda outras composições mais seriadas ou repetitivas, tais como dois painéis de padronagem pombalina, um centrado por uma composição neoclássica, com árvores e casario pintados a azul [101-1021], e outro por um vaso florido dentro de uma reserva elíptica [101-148]. Extremamente graciosos são os dois fragmentos de *ferronerie*, que imitam gradeamentos de ferro forjado com aplicações douradas sobre fundo branco, usadas nas escadas dos prédios pombalinos, hoje na sua maioria desaparecidas, as quais reproduziam as proteções metálicas dos vãos desses espaços [101-863 e 101-2157].

A coleção de registos neoclássicos é igualmente notável pela variedade decorativa e qualidade dos mesmos, verificando-se o carácter repetitivo das imagens de alguns dos mais populares santos representados. Ainda da fase de transição, do final dos anos 1780, o registo de *Nossa Senhora do Carmo* [101-247], legendado "P.N. AUE MARIA PELAS ALMAS", mostra uma estrutura arquitetónica, na qual a imagem aparece como um quadro integrado, ainda com vestígios de concheados no remate e na base, podendo ser atribuído a Francisco Jorge da Costa. Do mesmo pintor é possivelmente um registo de altura reduzida com três medalhões representando *Sant'Ana, a Virgem e São Joaquim*, ao centro, ladeados por *São Marçal* e *São João Nepomuceno* [101-267], proveniente do Largo de São João Nepomuceno, 1, Pátio 9 (Lisboa) (LOPES e BASTOS, 2019), cuja linguagem decorativa já é assumidamente Neoclássica, embora a pintura das imagens seja algo tosca. Outro muito idêntico, mas que apresenta qualidade pictórica superior e maior elegância dos ornatos, revelando ser obra da Real Fábrica de Louça, ao Rato e de Francisco de Paula e Oliveira, é o registo datado de 1790, centrado por *Nossa Senhora da Conceição*, entre *São Marçal* e *Santo António* [101-251], proveniente das traseiras de um edifício viradas para a Praça das Flores (Lisboa), cuja frente, na Rua de S. Marçal, 51, ostentava outro registo muito semelhante a este, igualmente datado de 1790, hoje no Museu Nacional do Azulejo (LOPES e BASTOS, 2019).

Três registos não datados, provavelmente do período de 1790-1800, podem ter igualmente origem na Real Fábrica de Louça, ao Rato e a mesma autoria. Um deles, legendado "F.º (foreiro) A MAGDALENA", proveniente da Rua do Corrião, 50 (Lisboa) (LOPES e BASTOS, 2019), apresenta fina decoração e três medalhões, com *Santo António* e *São Marçal*, na parte inferior, encimados por *Nossa Senhora de Guadalupe*, rematada por um vistoso laço [101-265]. Mais depurado, outro registo mostra uma reserva superior, circular, com *Nossa Senhora da Piedade*, sobre uma cartela ondulada de *Nossa Senhora da Conceição*, ladeada por duas sombrinhas chinesas muito graciosas [101-260]. Mais espetacular, até pela dimensão pouco habitual, é o registo concebido como um monumental pórtico Neoclássico, com pedestal e delimitado por um par de colunas, destacando-se no vão central, sobre nuvens e colocadas lado a lado, as imagens de *Nossa Senhora do Carmo* e *São Marçal* [101-249].

O conjunto de registos datados das duas décadas iniciais do século XIX forma outra sequência extremamente importante para a evolução e cronologia da época, sendo todos obras características de Francisco de Paula e Oliveira, que esteve ativo na Real Fábrica de Louça, ao Rato até 1821, entrando depois em rotura com a direção, mas mantendo-se ligado à mesma até cerca de 1825. O registo datado de 1802 é uma excecional e elaborada peça proveniente do Largo das Olarias, 5, Pátio 12 [Figura 8], outrora aplicado sobre uma porta (LOPES e BASTOS, 2019), conforme o desenho da cornija de suporte, ao centro da qual, apoiada em dois grifos (criaturas mitológicas com corpo de leão e cabeça de águia), uma moldura elíptica envolve *Nossa Senhora da Conceição*, ladeada, em cartelas sobre pedestais, por *São José com o Menino* e *São Marçal*, encimados por um dilatado cesto florido central e duas jarras dos lados, recortados [101-253].

Figura 8
Lisboa, Largo das Olarias, 5, Pátio 12, c. 1900
Foto: José Artur Leitão Bárcia
Arquivo Municipal de Lisboa

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Nossa Senhora da Conceição, São José com o Menino e São Marçal*
Lisboa, 1802
Majólica
192 x 155 cm
101-253

O delicado registo datado de 1807, proveniente da Rua Direita da Palma, 12 (Lisboa) (LOPES e BASTOS, 2019), é inteiramente recortado e formado por três medalhões elípticos, dois na base, com *São Marçal e Santo António*, encimados pelo de *Nossa Senhora do Rosário*, ladeada por jarras floridas [101 262]. Outro painel, igualmente datado de 1807, proveniente da Travessa das Parreiras a Jesus, 23 (Lisboa) (LOPES e BASTOS, 2019), muito sóbrio e de colorido extremamente diluído, apresenta no medalhão principal um tema raro neste tipo de composição, a S*agrada Parentela* (Santa Isabel, São João Baptista, São José e Nossa Senhora com o Menino ao colo, acompanhados por dois serafins). Na base, em ambos os lados da data, duas cartelas menores enquadram *São Marçal e Santo António* [101-258]. O registo datado de 1808, pelo contrário, é muito mais decorado e fantasioso, formado apenas por dois medalhões elípticos com temas menos frequentes, o *Senhor dos Passos* e o *Milagre de Nossa Senhora da Nazaré* [101-264]. Todo o remate recortado, com três jarras floridas, é muito vistoso, mas maior originalidade apresenta a composição floral da base, em especial as flores fantasiosas por baixo da data, semelhantes a borboletas, inspiradas em desenhos de Jean Baptiste Pillement, que aparecem esporadicamente na azulejaria portuguesa Neoclássica.

De todos os registos neoclássicos expostos, o de *Santo António* [101-4241], datado de 1817, obra inconfundível de Francisco de Paula e Oliveira, é o mais espetacular e invulgar, pela sua dimensão. Certamente terá sido colocado sobre um portão, apresentando um formato inédito e simulando um grande frontão arqueado sobre uma cornija, com total depuração decorativa e carácter escultórico da imagem de Santo António, segurando o Menino Jesus ao centro, pintado a azul, destacando-se ainda, dos lados, dois avantajados anjos, na mesma cor, segurando símbolos religiosos, recortados sobre as aletas da extremidade do painel. O registo de *São Pedro* [101-266], datado de 1816, de menor dimensão, com a imagem do santo dentro de uma moldura elíptica, contornada por elementos florais e enrolamentos, é mais tradicional. Certamente desta fase tardia, e ainda de Francisco de Paula e Oliveira, é outro original registo de *Santo António* [101-263], de formato retangular e com a habitual decoração envolvente de volutas, ramagens, grinaldas e vasos floridos, com a legenda inferior bem destacada, "MOMPOSTEIRO / PREVELEGIADO / DA REAL CAZA / DE S.tº ANTONIO".

Outros registos devem ser mais tardios e apresentam pintura rudimentar, podendo também ser da Real Fábrica de Louça, ao Rato, ativa até 1835, mas de pintores secundários. Inserem-se neste caso um par de imagens, *São Sebastião* [101-155] e *Nossa Senhora da Boa Viagem* [101-156], que inicialmente formavam um painel único, mas que num restauro moderno, foram separados (encontrando-se atualmente repostos na sua forma original) e o par de registos de *São Marçal* [101-157] e de *Nossa Senhora das Necessidades* [101-158], envolvidos por decoração neoclássica muito seca. O registo de *São Francisco e Santo António* [101-259], de cerca de 1830, ainda apresenta os ornatos neoclássicos tradicionais no enquadramento, mas o medalhão central, com os dois santos, já tem um tratamento muito ingénuo que mostra o esgotamento deste estilo, acentuado ainda no raro registo datado de 1833, com *Nossa Senhora da Atalaia* [101-773], proveniente do moinho do Alto das Barreiras (Montijo) (MECO, 1985; LOPES e BASTOS, 2019), o qual, com a sua pintura extremamente rudimentar, é um assinalável documento do fecho da azulejaria neoclássica, coincidente com a passagem do Antigo Regime ao Liberalismo, em 1834.

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Silhar de composição ornamental
Lisboa, 1790-1800
Majólica
111 x 153 cm
101-1393

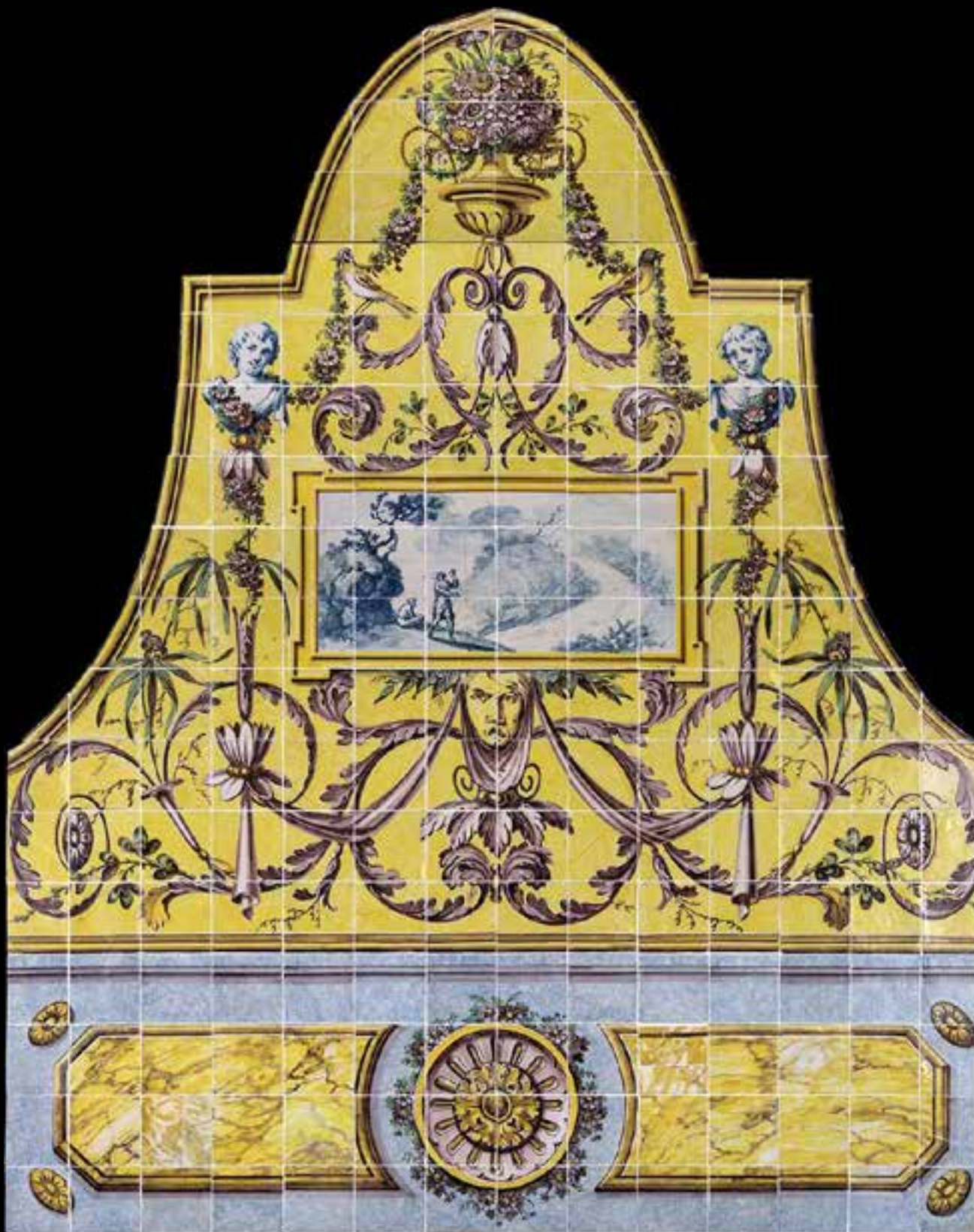
Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Silhar de composição ornamental religiosa
Lisboa, 1790-1800
Majólica
97,5 x 130,5 cm
101-722

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Silhar de composição ornamental religiosa
Lisboa, 1790-1800
Majólica
98 x 142 cm
101-859

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Silhar de composição ornamental religiosa
Lisboa, 1790-1800
Majólica
97,5 x 239 cm
101-1529

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos, *Doação da Igreja e Mosteiro de Santa Maria ao Prior e Cónegos de Refóios*
Lisboa, cerca 1805
Majólica
265 x 162,5 cm
101-256

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos, *Doação do Condado de Refóios a Menendo Afonso*

Lisboa, cerca 1805
Majólica
264 x 151 cm
101-257

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos, Espaldar de banco

Lisboa, cerca 1805
Majólica
240 x 189,5 cm
101-254

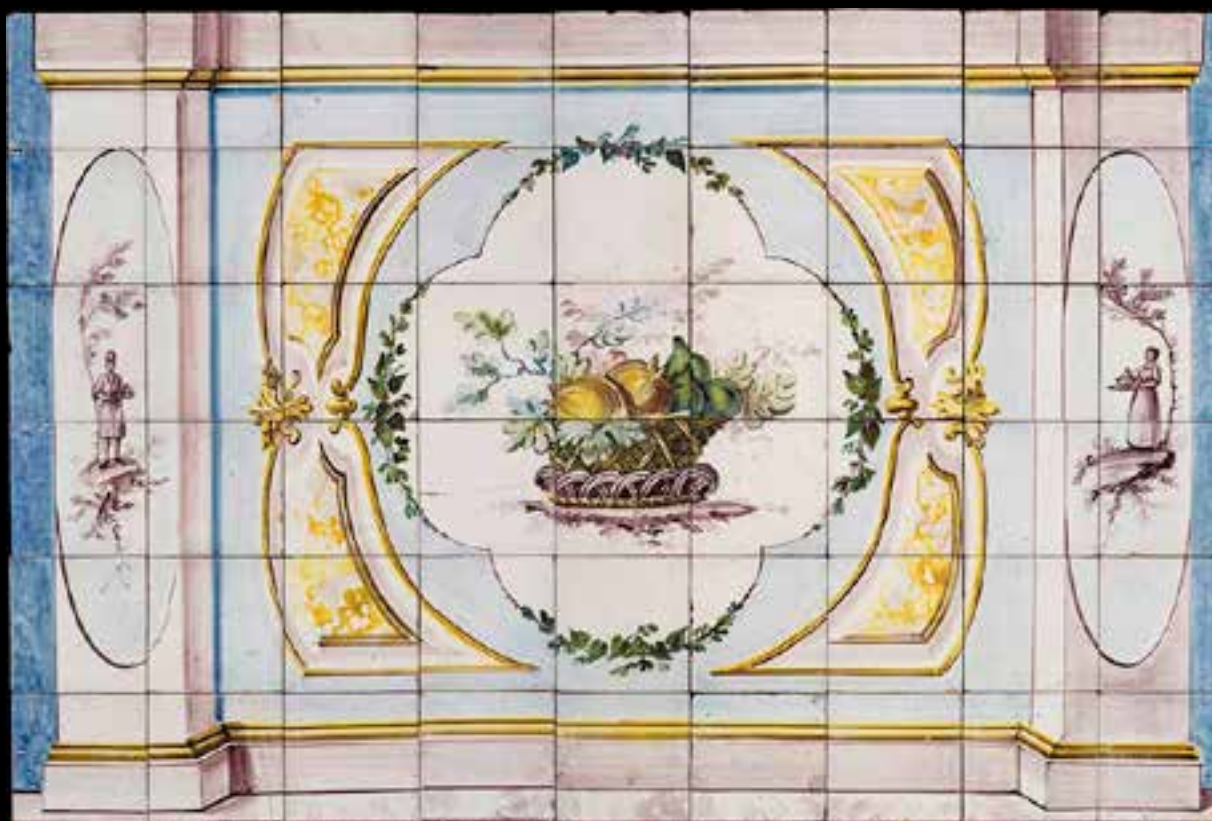
Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos, Espaldar de banco

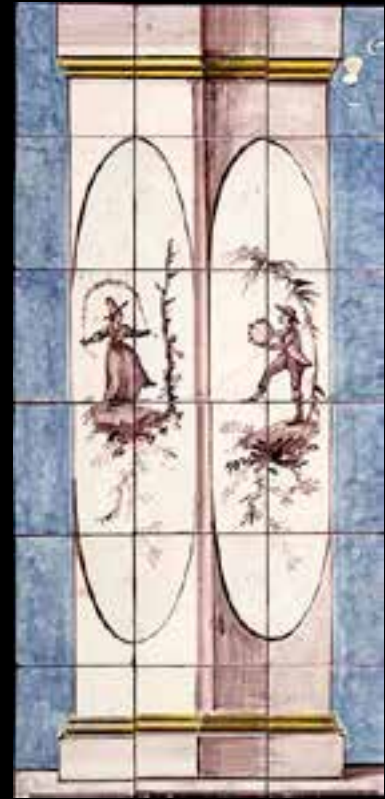
Lisboa, cerca 1805
Majólica
239 x 180,5 cm
101-255

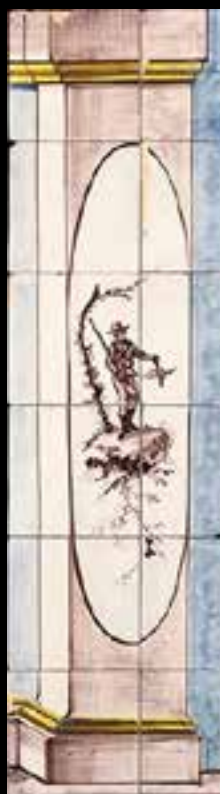
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Silhar de composição ornamental
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 98 cm
101-858

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Silhar de composição ornamental
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83 x 124 cm
101-869

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Silhar de composição ornamental
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83 x 110 cm
101-706

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Silhar de composição ornamental
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 124,5 cm
101-870

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 52 cm
101-851

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 41,5 cm
101-2141

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 39 cm
101-850

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 23 cm
101-2140

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 23 cm
101-2139

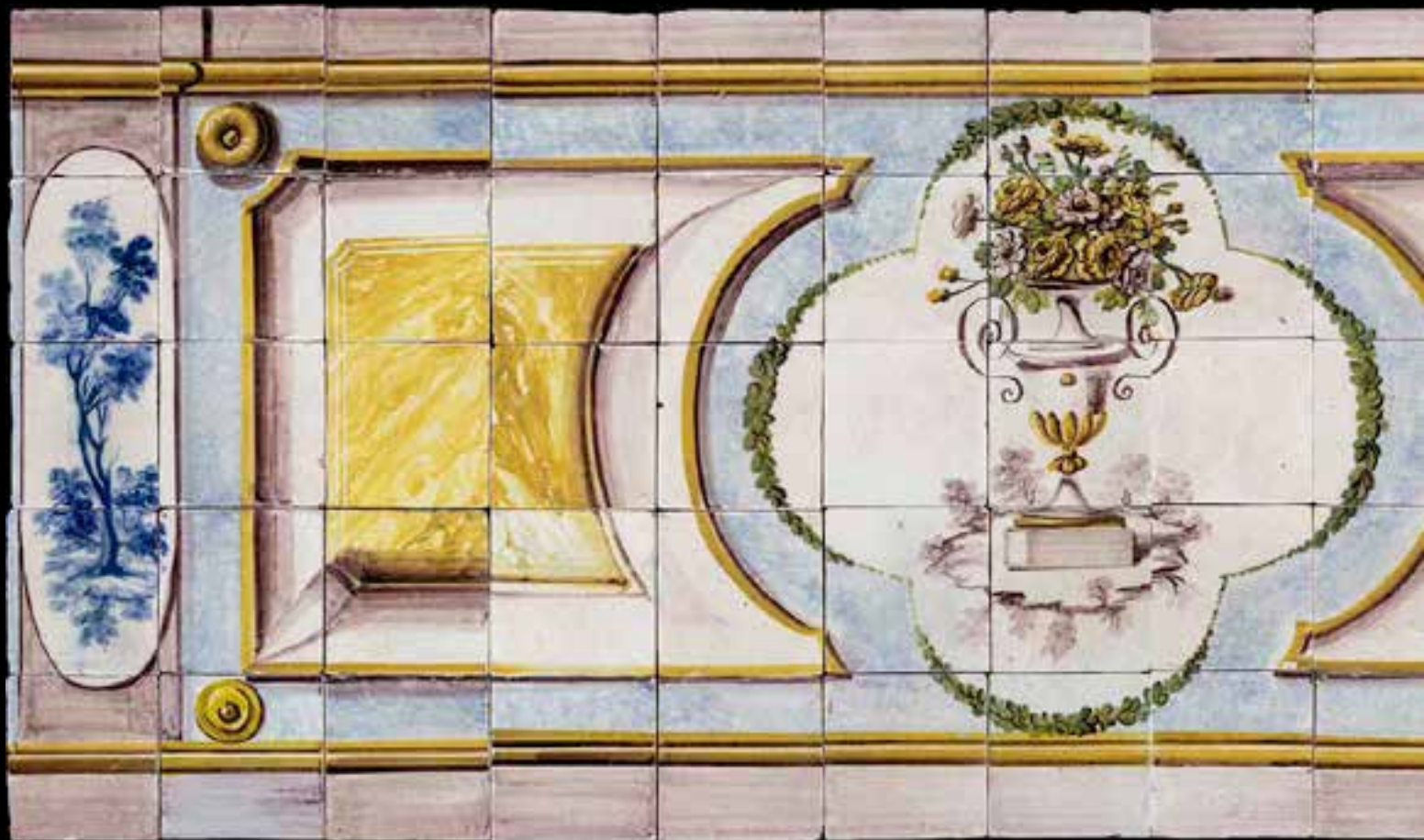
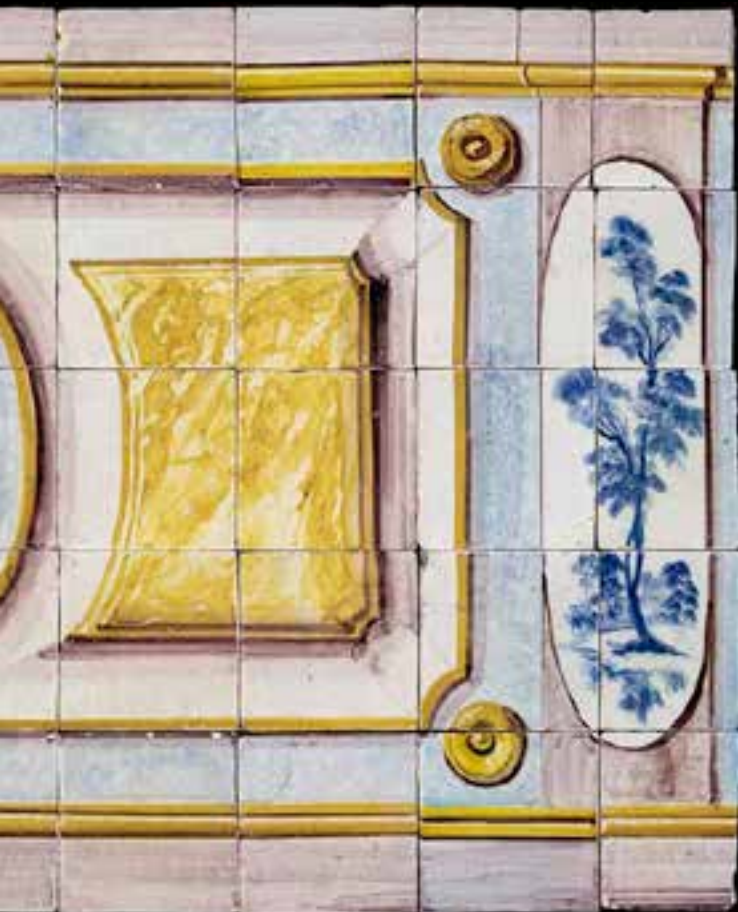
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 28 cm
101-853

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos
Lisboa, 1790-1800
Majólica
84 x 34 cm
101-852

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 35 cm
101-881

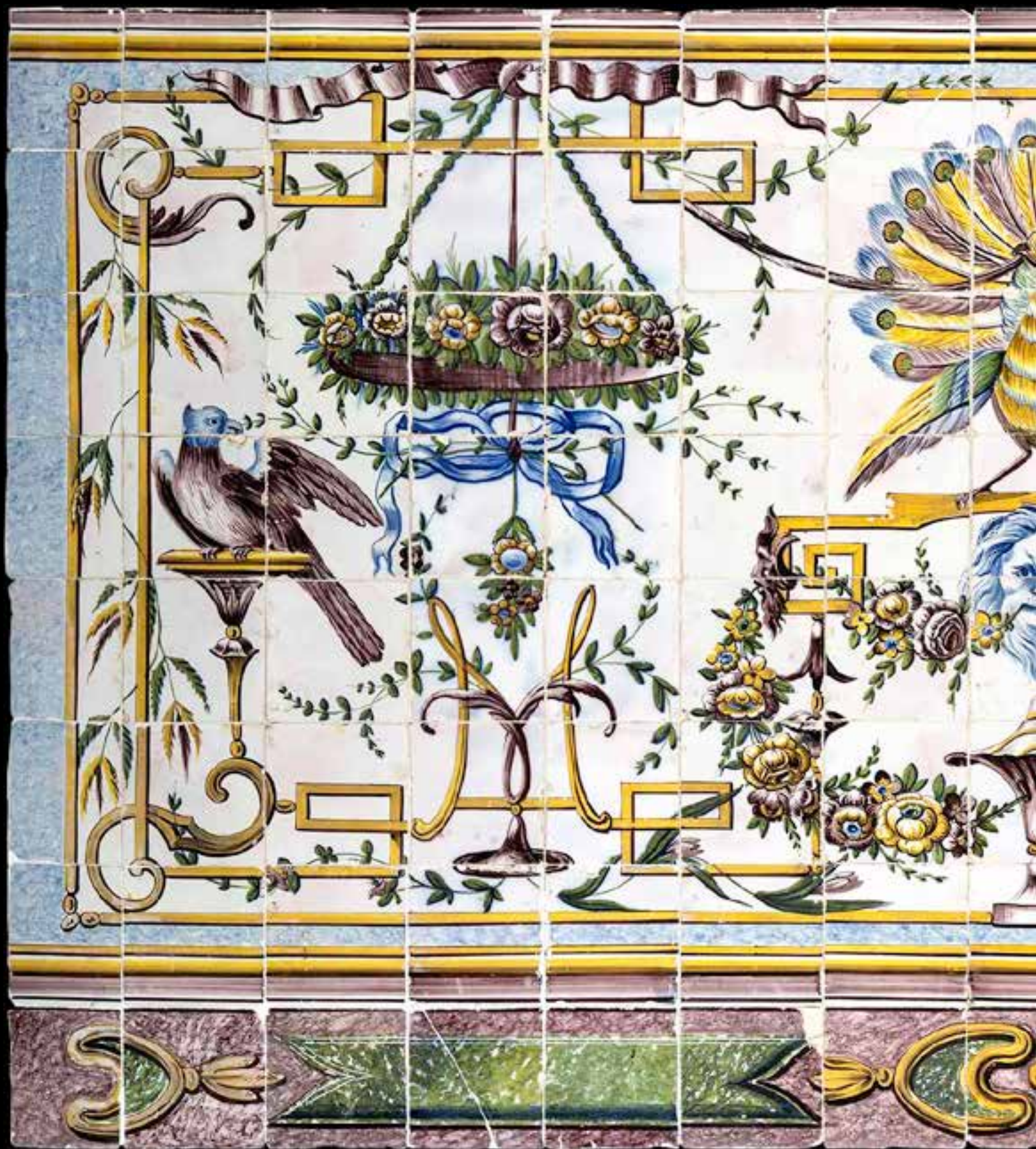
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 28 cm
101-880

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 22,5 cm
101-2059
Em exposição no Aliança Underground Museum, Sangalhos

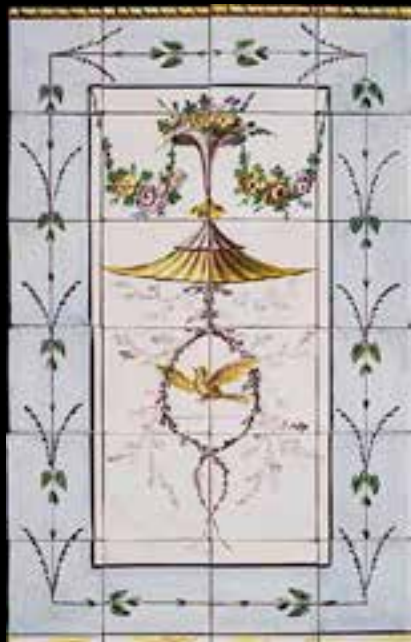
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Painel de azulejos
Lisboa, 1790-1800
Majólica
83,5 x 22,5 cm
101-2060

Real Fábrica de Louça, ao Rato (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
69,5 x 167 cm
101-1629

Real Fábrica de Louça, ao Rato (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
69 x 241 cm
101-1630

Francisco de Paula e Oliveira (?) ▶
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Silhar de composição ornamental
Lisboa, primeiro quartel do século XIX
Majólica
116 x 201 cm
101-154

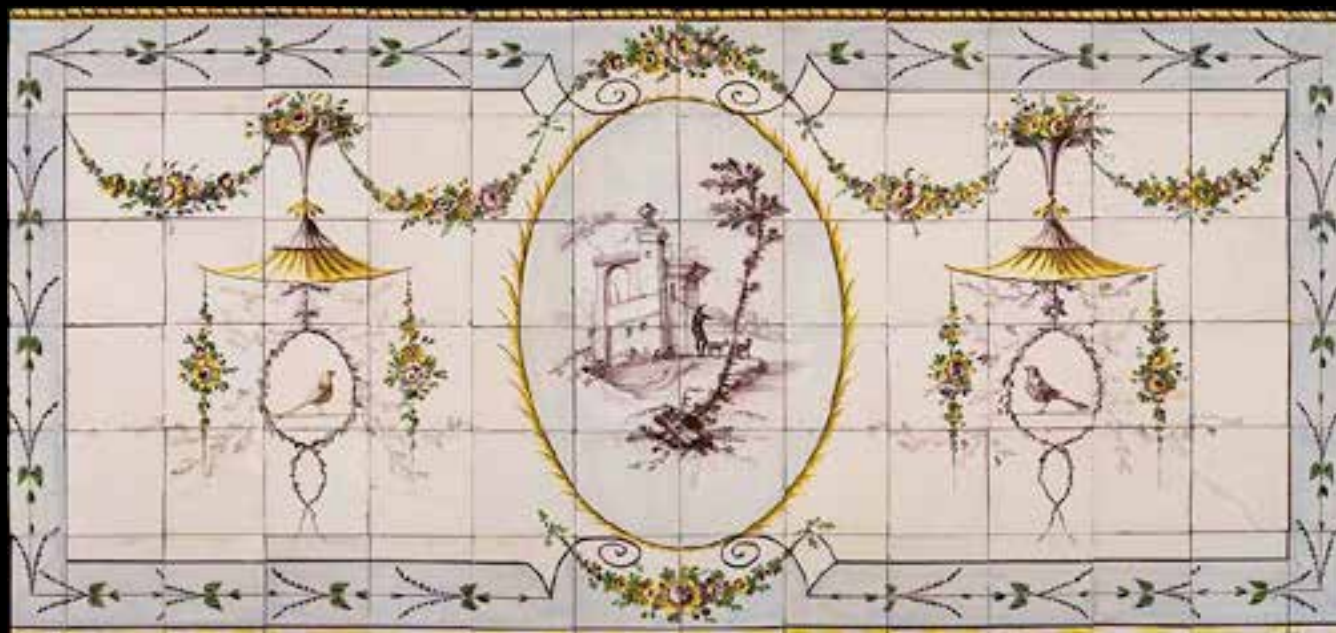
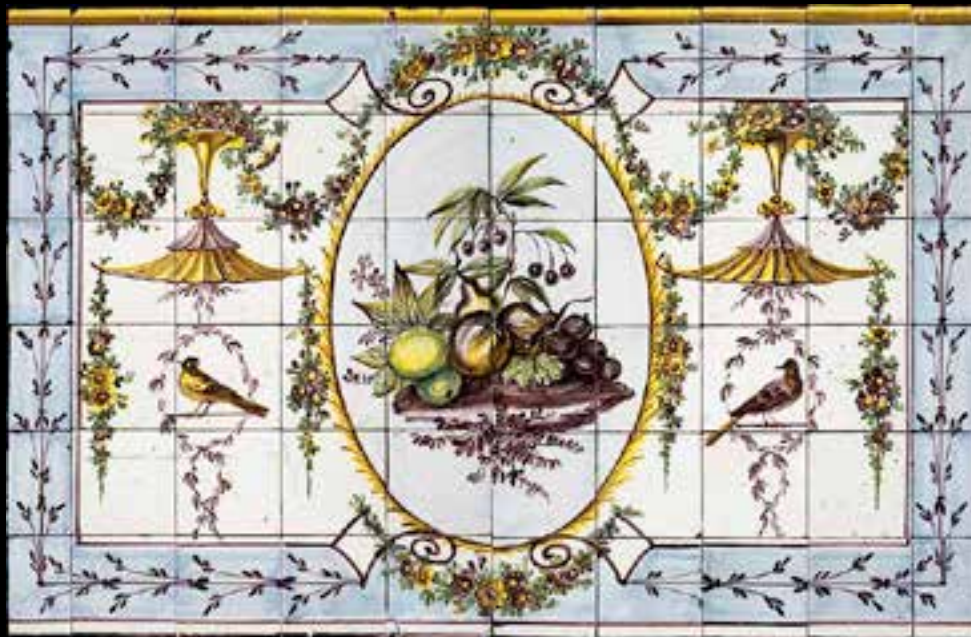
Francisco de Paula e Oliveira (?)
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Banco com silhar de composição ornamental
Lisboa, c. 1800
Majólica
175,5 x 213 cm
101-691

Francisco Jorge da Costa (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
98 x 164 cm
101-739

Francisco Jorge da Costa (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
98 x 327 cm
101-1633

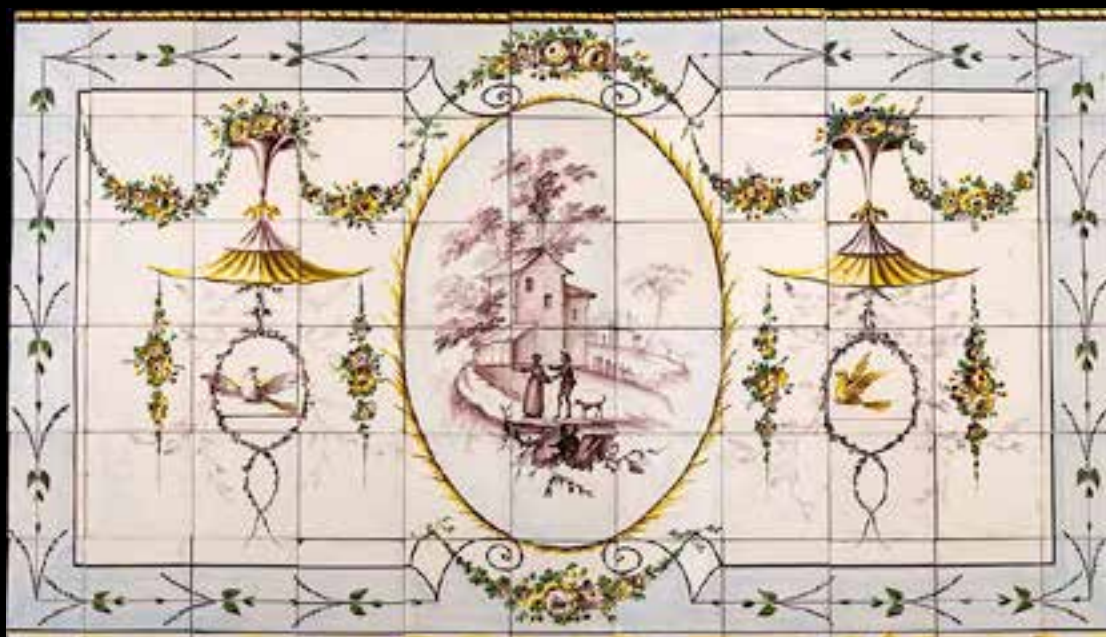
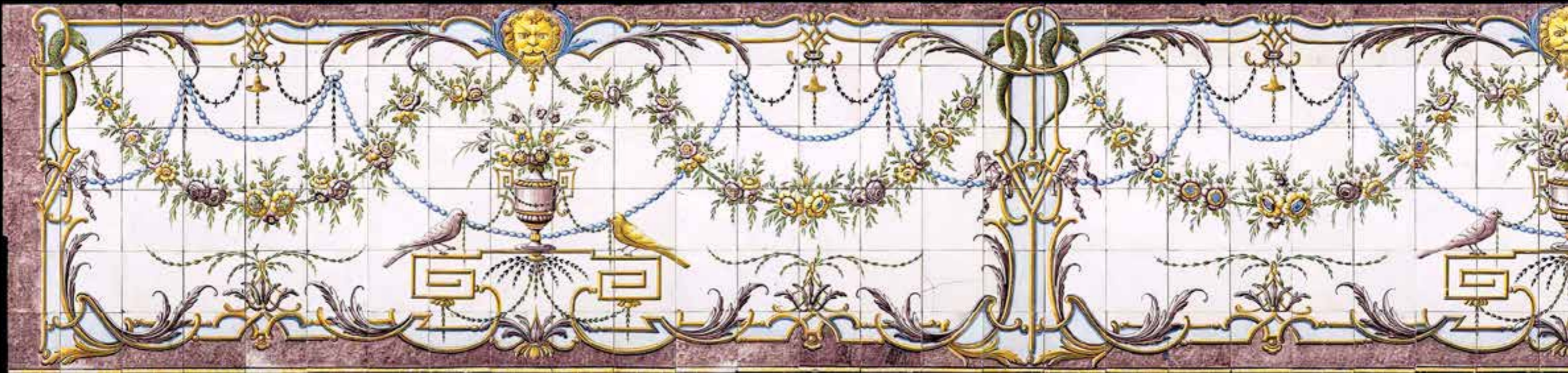
Francisco Jorge da Costa (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
97,5 x 71,5 cm
101-793

Real Fábrica de Louça, ao Rato (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII,
princípio do XIX
Majólica
83,5 x 52,5 cm
101-831

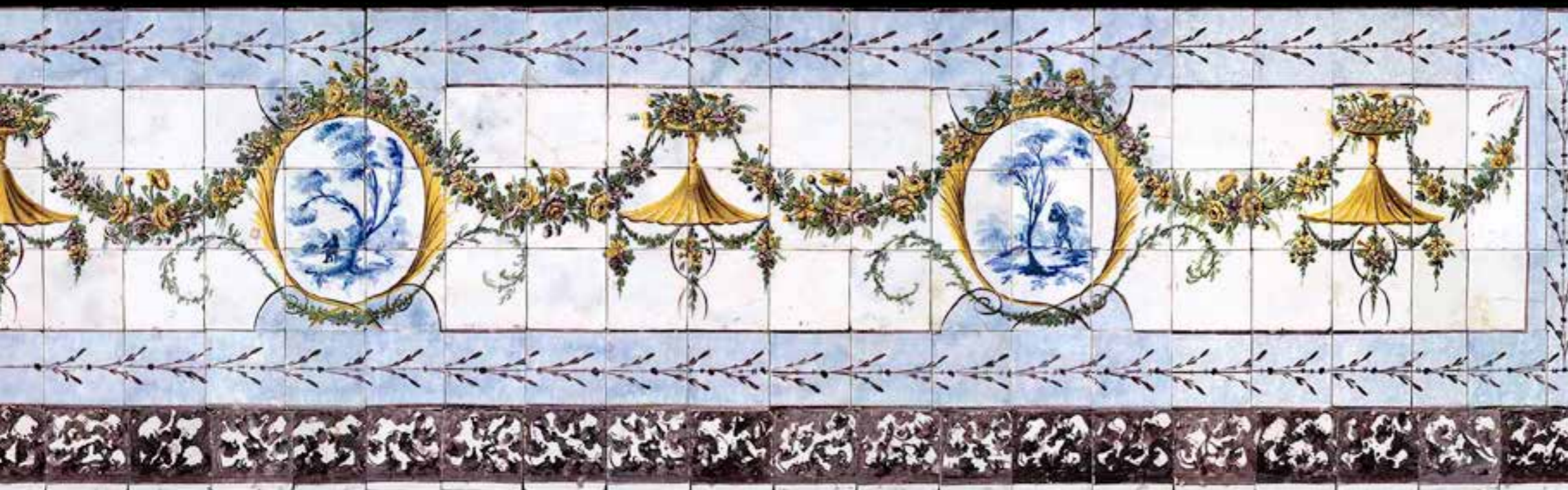
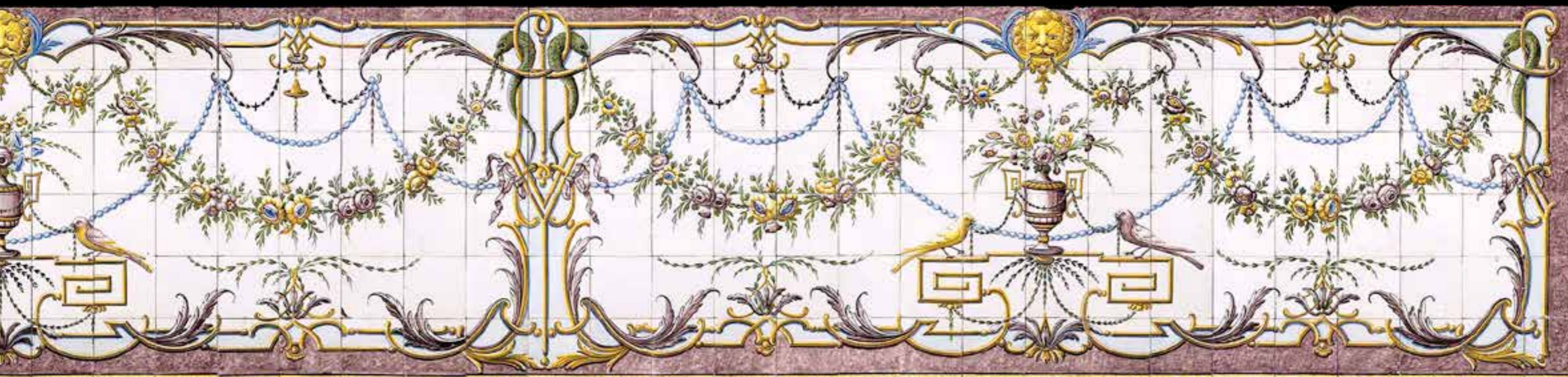
Francisco Jorge da Costa (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII,
princípio do XIX
Majólica
83 x 45 cm
101-877

Francisco Jorge da Costa (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII,
princípio do XIX
Majólica
83,5 x 44 cm
101-878

Real Fábrica de Louça, ao Rato (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
83,5 x 176 cm
101-748

Francisco Jorge da Costa (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
84,5 x 129 cm
101-861

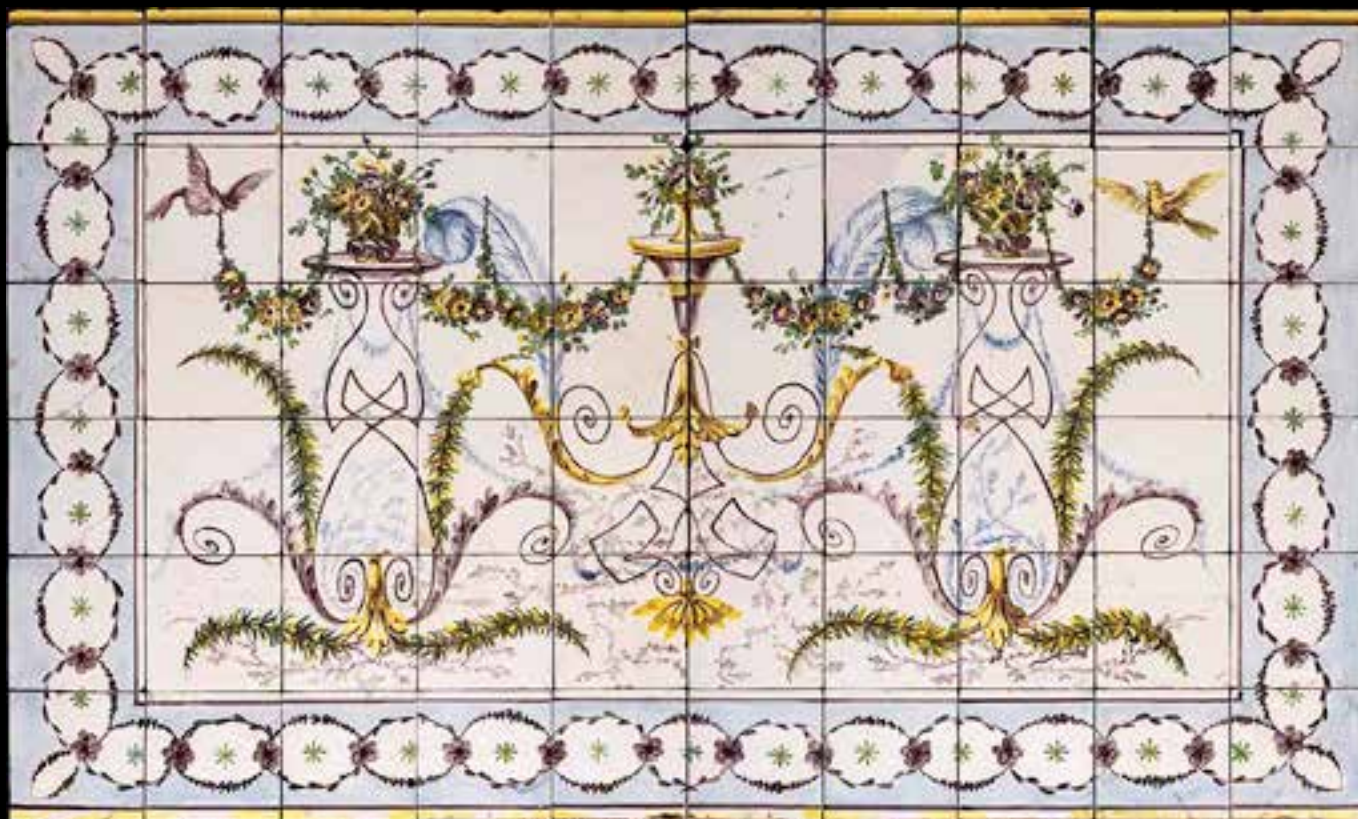
Francisco Jorge da Costa (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII,
princípio do XIX
Majólica
69 x 34,5 cm
101-723

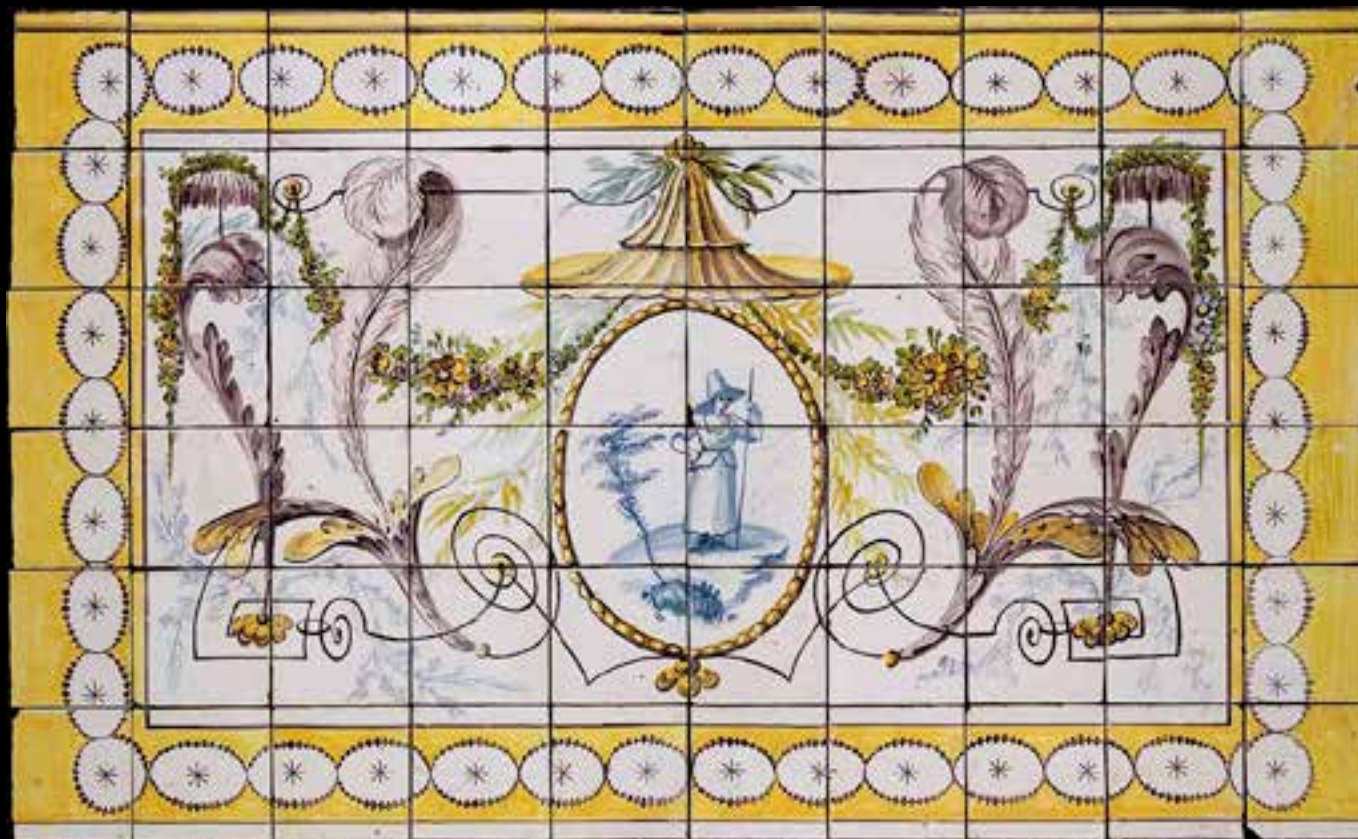
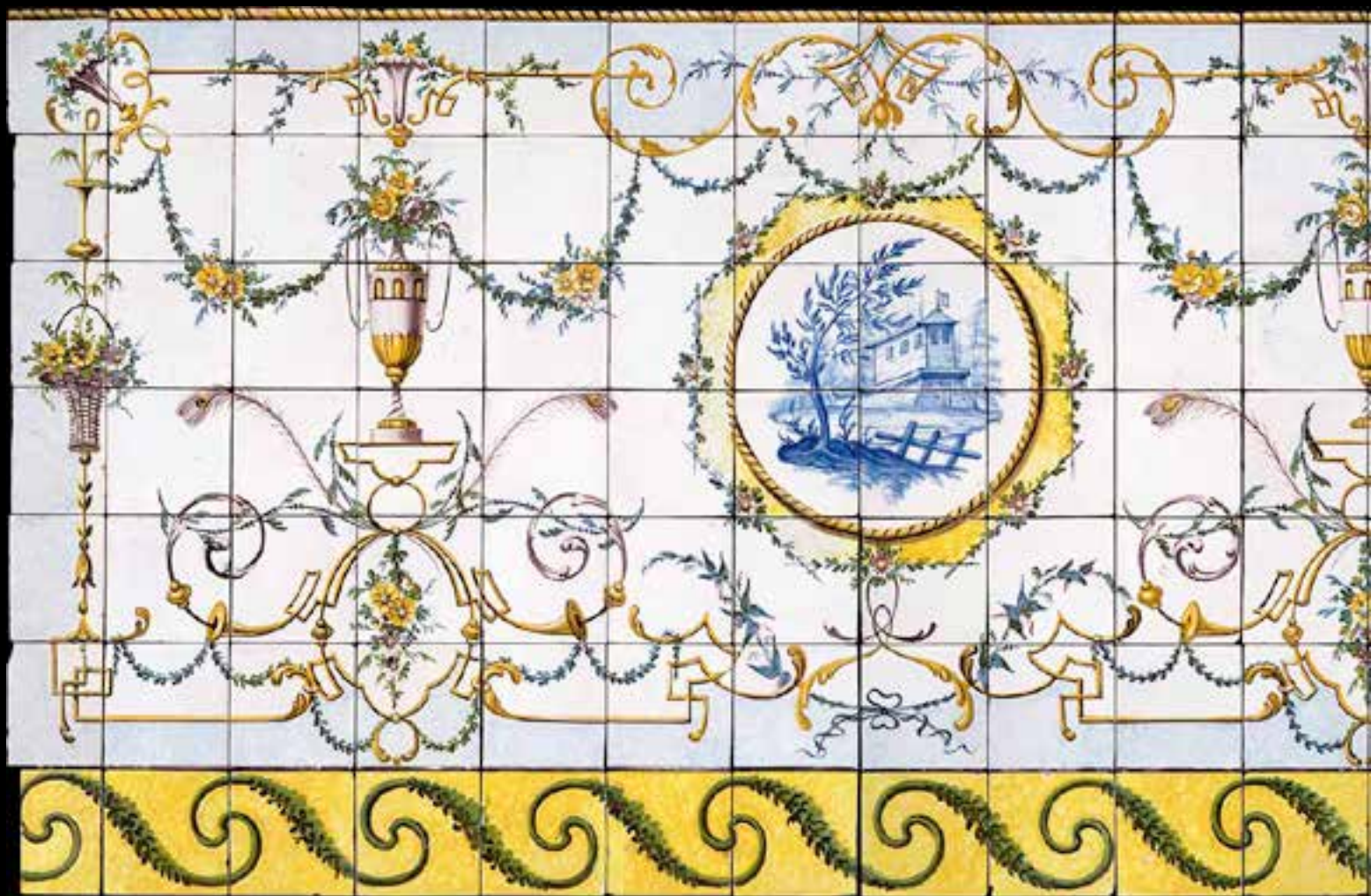
Real Fábrica de Louça, ao Rato (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
83,5 x 146 cm
101-747

Francisco Jorge da Costa
Silhar de composição ornamental

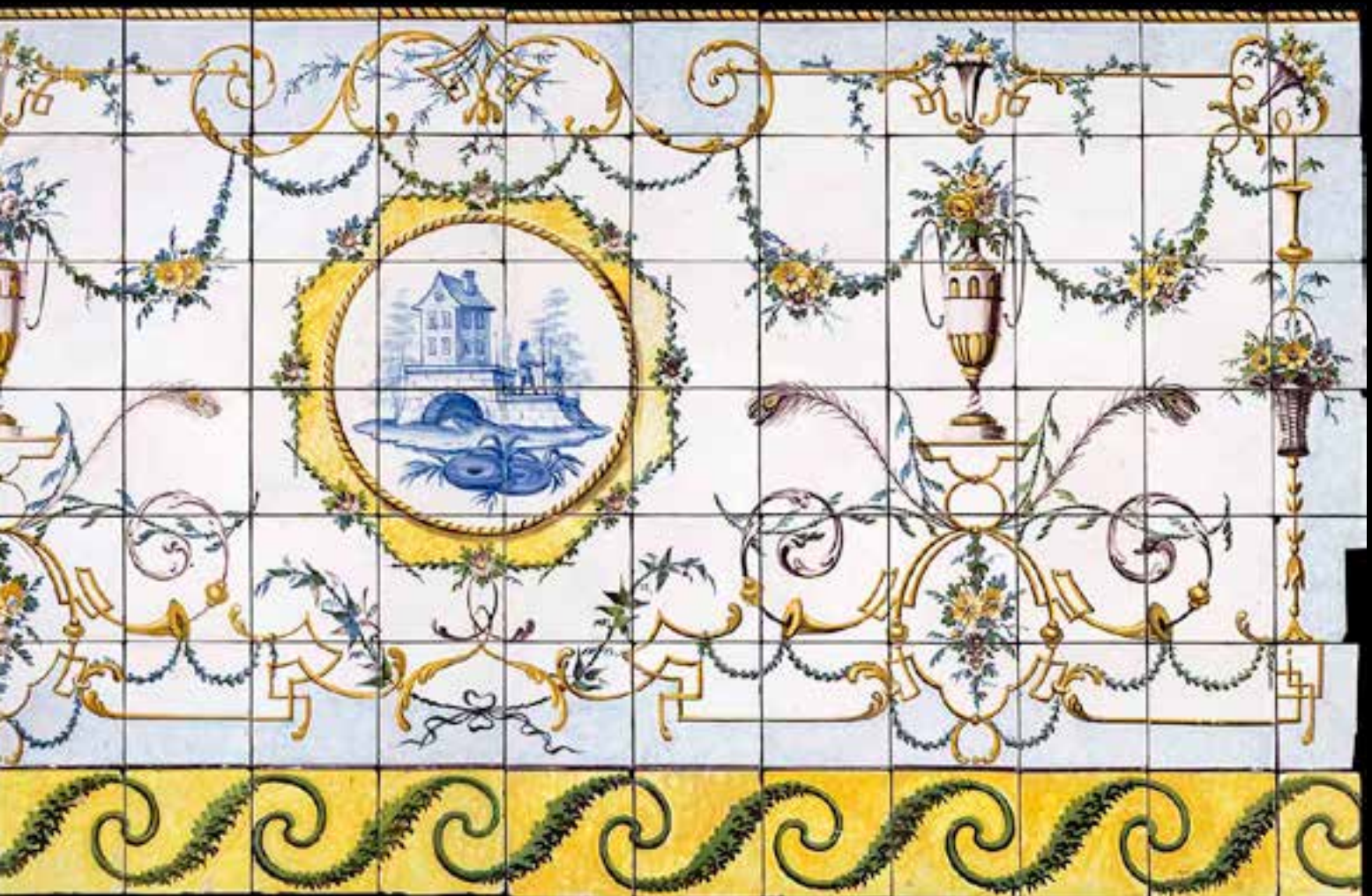
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
84 x 711 cm
101-1566

Francisco Jorge da Costa
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
83,5 x 554 cm
101-1631

Francisco Jorge da Costa
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
83,5 x 45 cm
101-1019

Francisco Jorge da Costa
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
84 x 32,5 cm
101-1020

Francisco Jorge da Costa (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
68,5 x 151 cm
101-2099

Real Fábrica de Louça, ao Rato (?) ▲
Silhar de composição ornamental
Lisboa, 1820-1830
Majólica
84 x 140 cm
101-857

▼ Real Fábrica de Louça, ao Rato (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII, princípio do XIX
Majólica
86 x 140 cm
101-835

Real Fábrica de Louça, ao Rato (?)
Silhar de composição ornamental

Lisboa, primeiro quartel do século XIX
Majólica
98 x 299 cm
101-1394

Silhar de composição ornamental com azulejos de padrão
Lisboa, 1790-1800
Majólica
112,5 x 141,5 cm
101-1021

Real Fábrica de Louça, ao Rato (?)
Silhar de composição ornamental
Lisboa, final do século XVIII
Majólica
84 x 56 cm
101-2157

Silhar de composição ornamental com azulejos de padrão

Lisboa, 1790-1800
Majólica
112,5 x 99 cm
101-148

Real Fábrica de Louça, ao Rato (?)
Silhar de composição ornamental

Lisboa, final do século XVIII
Majólica
84 x 70 cm
101-863

Francisco Jorge da Costa (?)
Registo, *Nossa Senhora do Carmo*

Lisboa, 1780-1790
Majólica
144 x 112 cm

101-247

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Nossa Senhora do Carmo e São Marçal*

Lisboa, 1790-1800
Majólica
195 x 164 cm
101-249

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Nossa Senhora de Guadalupe, Santo António e São Marçal*
Lisboa, cerca 1790-1800
Majólica
97 x 70 cm
101-265

Francisco Jorge da Costa (?)
Registo, *Santa Ana, São Joaquim e a Virgem, São Marçal e São João Nepumoceno*
Lisboa, c. 1790
Majólica
60 x 142,5 cm
101-267

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Nossa Senhora da Piedade e Nossa Senhora da Conceição*
Lisboa, cerca 1790-1800
Majólica
92 x 56 cm
101-260

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Nossa Senhora da Conceição, São Marçal e Santo António*
Lisboa, c. 1790
Majólica
70 x 140 cm
101-251

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Sagrada Parentela, São Marçal e Santo António*
Lisboa, 1807
Majólica
150 x 97,5 cm
101-258

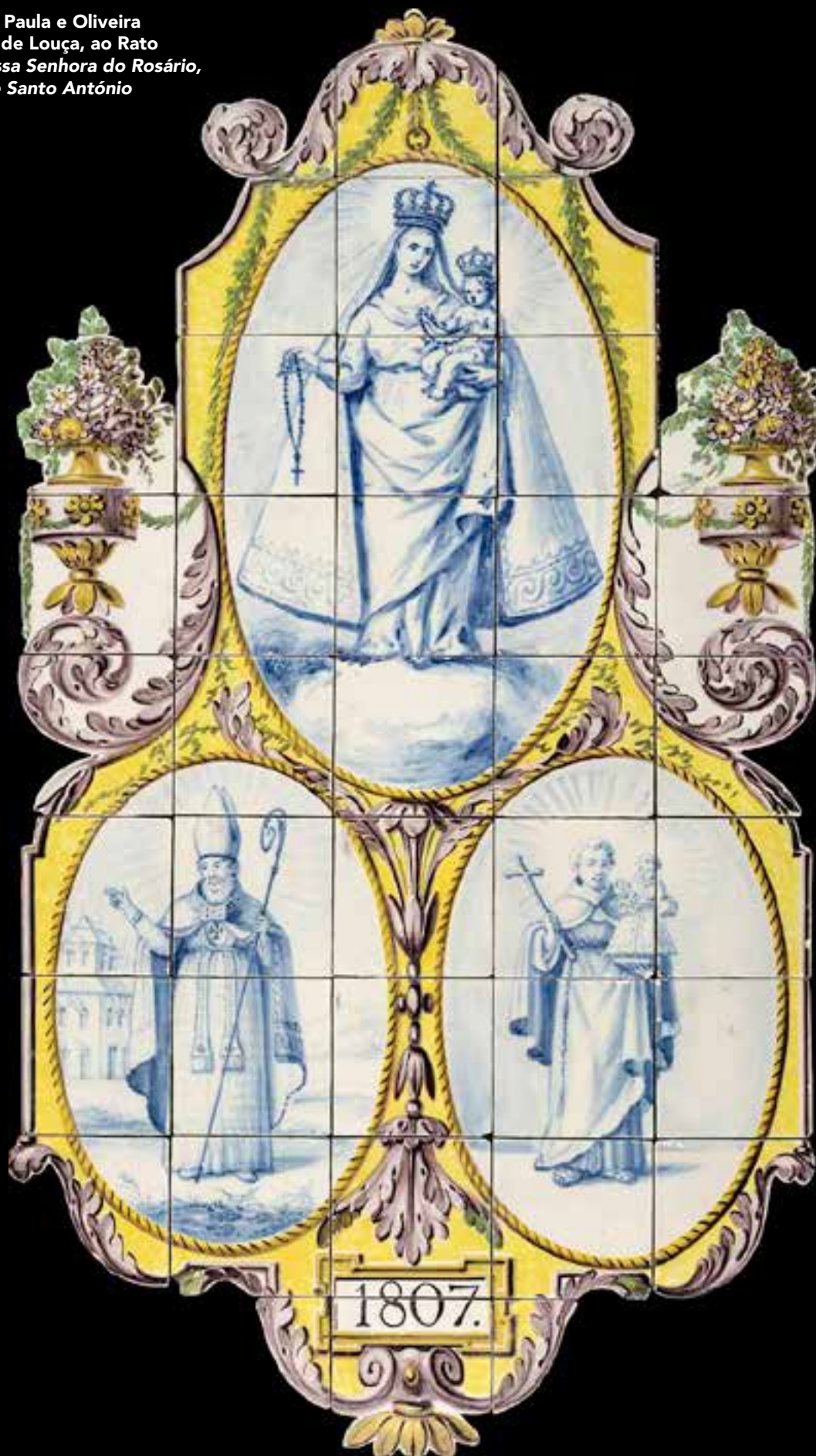
Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Senhor dos Passos e o Milagre de Nossa Senhora de Nazaré*

Lisboa, 1808
Majólica
126 x 98 cm

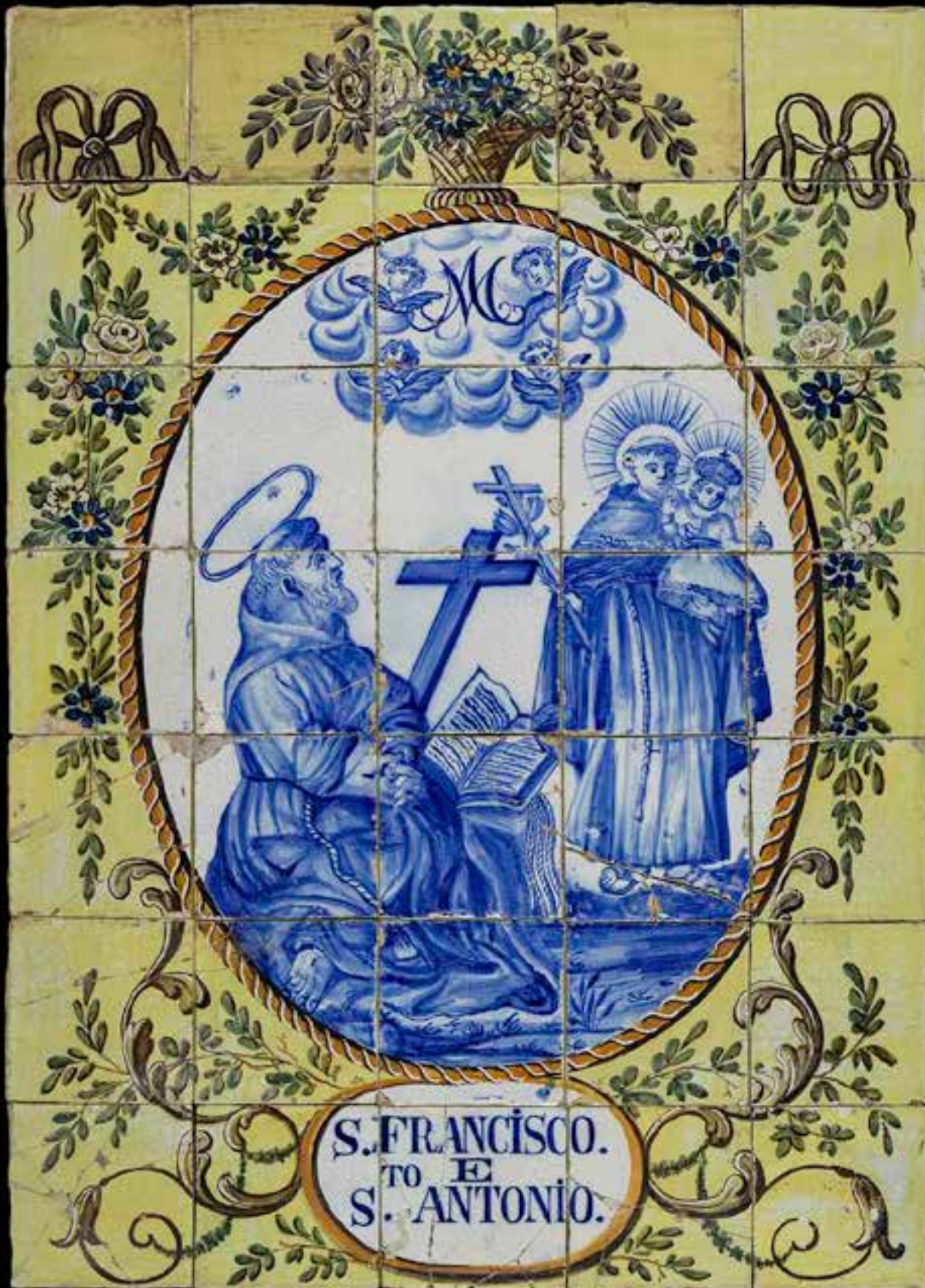
101-264

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Santo António*
Lisboa, 1817
Majólica
176 x 265 cm
101-4241

ANTONIO.
17

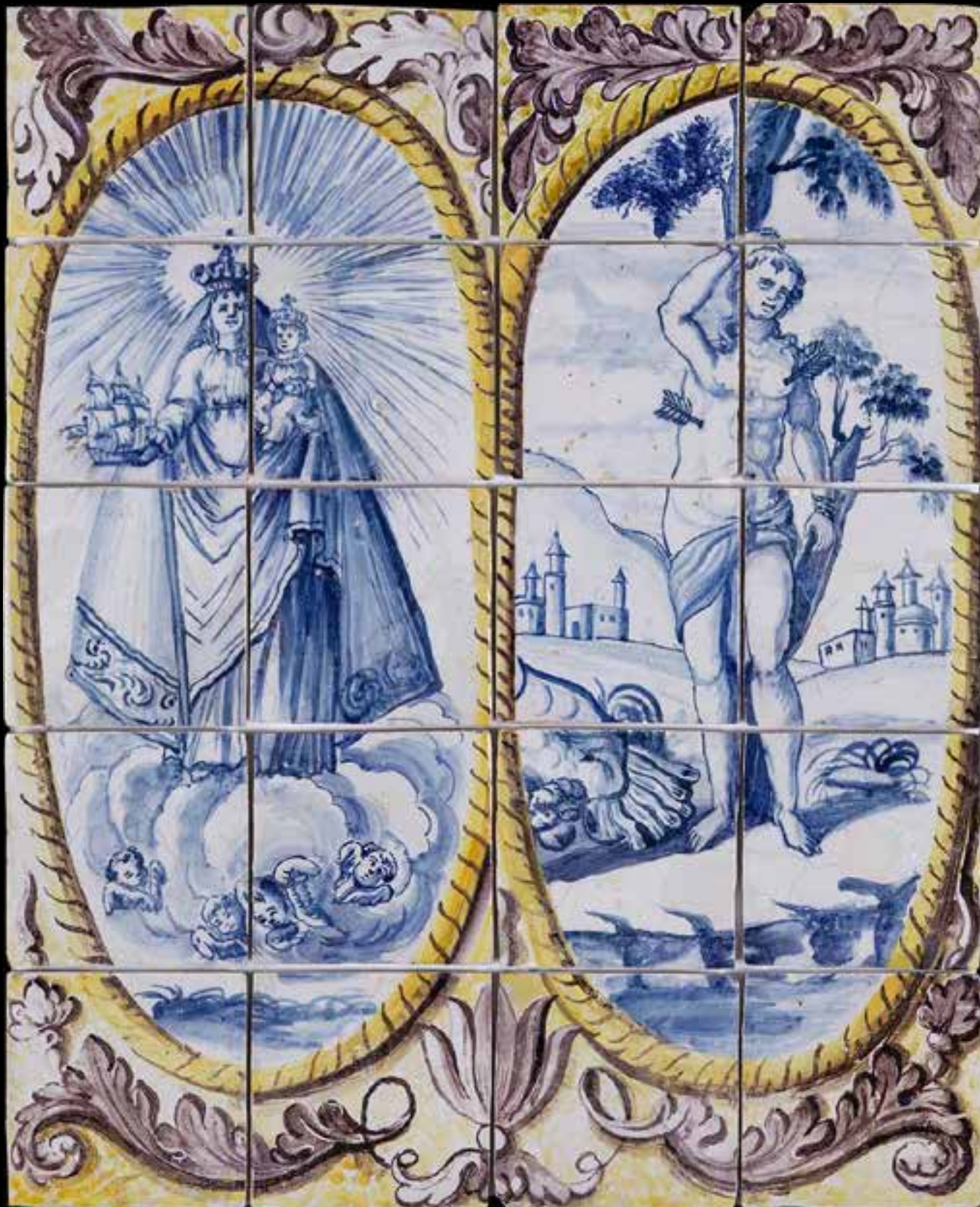
Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Nossa Senhora do Rosário, São Marçal e Santo António*
Lisboa, 1807
Majólica
124,5 x 67 cm
101-262

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Santo António*

Lisboa, primeiro quartel do século XIX
Majólica
107 x 78,5 cm

101-263

Registo, ***São Francisco e Santo António***
Lisboa, cerca 1830
Majólica
96,5 x 69 cm
101-259

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Nossa Senhora das Necessidades*
Lisboa, primeiro quartel do século XIX
Majólica
70,5 x 46 cm
101-158

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *São Marçal*
Lisboa, 1820-1830
Majólica
70,5 x 46 cm
101-157

Francisco de Paula e Oliveira
Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *São Pedro*
Lisboa, 1816
Majólica
83 x 55,5 cm
101-266

Real Fábrica de Louça, ao Rato
Registo, *Nossa Senhora da Boa Viagem e São Sebastião*
Lisboa, 1820-1825
Majólica
70,5 x 29,5 cm
101-156 e 101-155

Registo, ***Nossa Senhora da Atalaia***
Lisboa, 1833
Majólica
55,5 x 32 cm
101-773

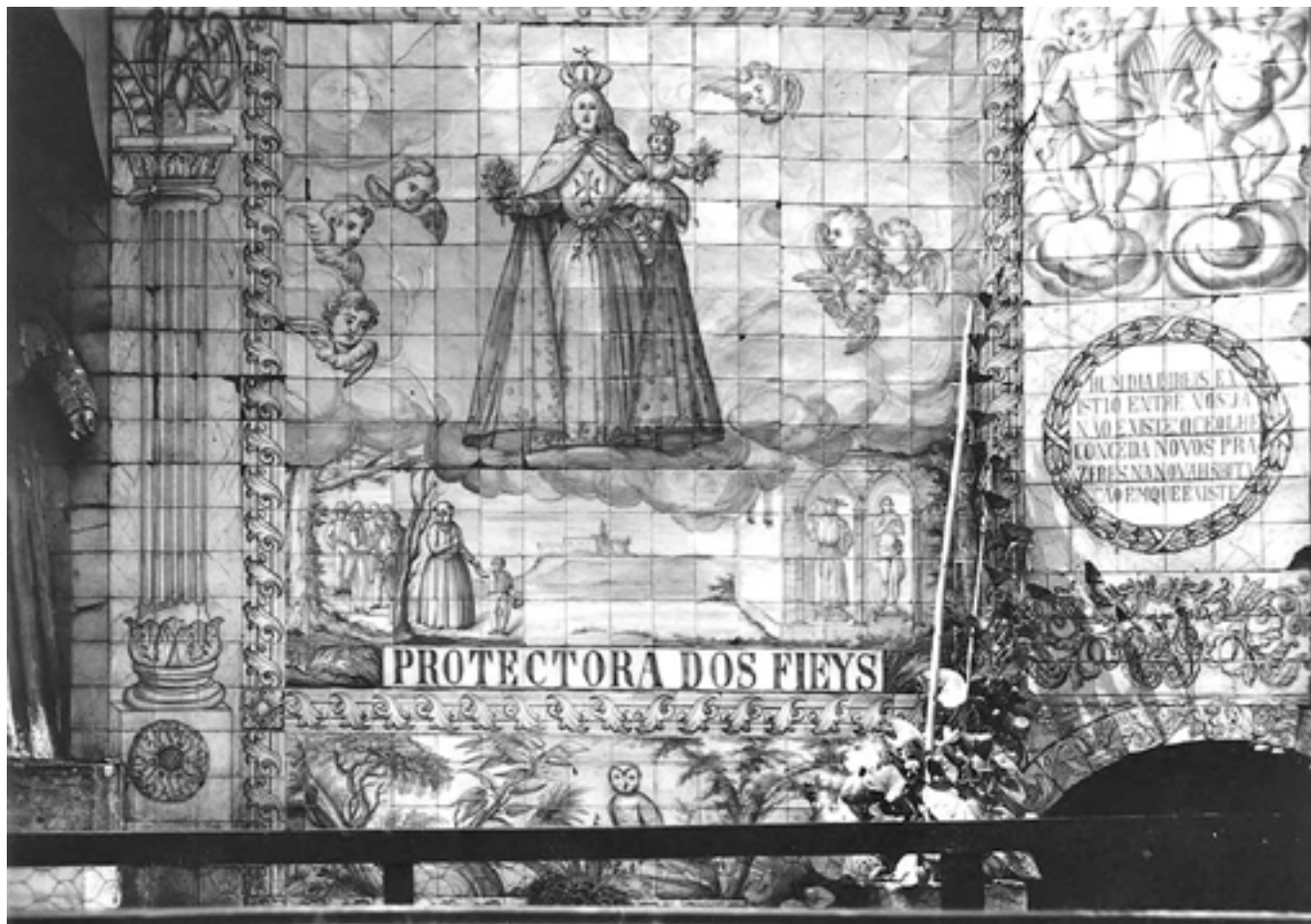
AZULEJARIA SERIADA E INDUSTRIALIZADA DO SÉCULO XIX

A implantação do Liberalismo, em 1834, implicou transformações sociais e económicas profundas. O azulejo deixou então de ser uma arte sumptuária, ao serviço da igreja e da aristocracia antes dominantes, e passou a ser usado pela burguesia ascendente como um material mais utilitário, associado essencialmente aos chamados prédios de rendimento. Fabricada em série, sem grandes preocupações eruditas, esta azulejaria passou a ser aplicada intensivamente em fachadas de prédios, exibindo com frequência integrações muito cuidadas, usando remates, frisos, cercaduras e outros adereços decorativos, por vezes pintados em função do desenho das cantarias das fachadas, em certos casos equiparáveis aos revestimentos de "tapete" do século XVII. Neste aspeto, a azulejaria do século XIX continuou a ter uma importância decorativa comparável à dos séculos anteriores, mesmo com diferenças ao nível da qualidade artística ou técnica. Não anuncia, por isso, o fim do azulejo artístico, epíteto que lhe era frequentemente associado em jeito depreciativo ainda há algumas décadas, mas antes um período de democratização do uso do azulejo, no qual este alcançou uma dimensão urbana nova, enchendo de cor e de cintilação muitos quilómetros de fachadas de Portugal e do Brasil, onde teve larga difusão após a Independência (MECO, 1989; VELOSO e ALMASQUÉ, 1989; VELOSO e ALMASQUÉ, 1991; DOMINGUES, 2009).

Esta época foi dominada pelas produções semi-industrializadas, como as estampilhadas e as relevadas de produção manual e, numa fase mais tardia, por métodos industrializados mais desenvolvidos, em vários centros produtivos que proliferaram pelo país, como Aveiro, Coimbra e Lagoa (São Miguel, Açores). Contudo, os centros mais importantes mantiveram-se em Lisboa e na região Porto-Gaia, que alcançaram extrema importância neste período, marcado pela reconversão das velhas oficinas ou pela criação de novas unidades, algumas empreendidas por "Brasileiros" de torna viagem que tinham regressado ricos da antiga colónia. A Coleção Berardo possui um acervo vastíssimo deste período.

Figura 9

Lisboa, Palácio Trindade, c. 1950
Jardim ainda com o painel *Protectora dos Fieys*

Foto: Santos Simões

Fundação Calouste Gulbenkian,
Biblioteca - Arquivos de Arte

Luís Ferreira da Silva (Ferreira das Tabuletas)
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos, *Nossa Senhora Protectora dos Fieys*
Lisboa, c. 1860-1865
Majólica
230 x 248 cm
101-272

Em Lisboa, onde a Real Fábrica de Louça, ao Rato, se extinguiu em 1835, mantiveram-se em laboração outras antigas oficinas, como a da Bica do Sapato, que passou a chamar-se Fábrica Roseira, e a da Calçada do Monte. Novas manufaturas apareceram durante o período Liberal, como a Constância, em 1836, e a Viúva Lamego, em 1849. A produção de Lisboa utilizou essencialmente o método da estampilha manual, realizada com trincha sobre papel recortado que era colocado na superfície dos azulejos, nos exemplares mais cuidados retocados a pincel, o que possibilitava a reprodução rápida da decoração e permitiu uma produção vastíssima e extremamente variada ao longo de todo o século XIX, geralmente policroma, mas recorrendo por vezes apenas ao azul tradicional.

Diversos azulejos da primeira metade do século XIX parecem ainda ser os herdeiros da padronagem pombalina e neoclássica mais simplificada, como os vulgares azulejos chamados de "bicha da praça" ou de "estrela e bicha" e as suas diversas variantes, muito usados em cozinhas e espaços utilitários. Outros começam a revestir fachadas logo no início do século, como em prédios nas Ruas de São João da Mata e das Janelas Verdes (Lisboa). Dois raríssimos padrões ainda apresentam caráter Neoclássico, como o de invulgar expressão gráfica [101-1658] ou o de admirável desenho e colorido muito concentrados [101-1654]. Durante o segundo quartel, aparecem criações simplificadas ou discretas, como um modelo de fundo branco que parece estar coberto de miosótis, o qual era enquadrado por tarjas com fitas azuis e brancas e era tanto usado em interiores como em fachadas [101-3486]. É deste período outro original padrão e a respetiva cercadura, com graciosos motivos florais [101-2459].

A produção torna-se mais estável e consistente em meados do século, aparecendo modelos mais estereotipados, apenas a azul [101-2379]. Dentro da diversidade das famílias decorativas predominantes teve alguma força a geométrica, inspirada em composições do passado, como as enxaquetadas, ou os modelos da azulejaria mudéjar, destacando-se um padrão realizado na Fábrica Roseira, inspirado nos azulejos de corda seca sevilhanos e utilizado

Figura 10

Lisboa, Palácio Trindade, c. 1950
Jardim ainda com o painel *Todos têm a sua Cruz*
Foto: Santos Simões

Fundação Calouste Gulbenkian,
Biblioteca - Arquivos de Arte

Luís Ferreira da Silva (Ferreira das Tabuletas)
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos, *Todos têm a sua cruz*

Lisboa, c. 1860-1865
Majólica
261 x 245 cm

101-273

numa fachada do Palácio da Pena [101-3018]. São variantes do mesmo o [101-3139], e outro padrão idêntico, com desenho de estrelas mudéjares inspiradas nos azulejos de aresta [101-1828]. São ainda representativos desta tendência um padrão de laçarias, no qual são visíveis as marcas da trincha usadas na pintura e os contornos acrescentados [101-1647], e um outro também inspirado em modelos de aresta, pintado apenas em dois tons de verde [101-1817].

Outra família ornamental que se destacou neste século foi a dos motivos florais [101-3177], geralmente muito coloridos e de grande efeito decorativo, que podem ser estilizados, como no belíssimo padrão que forma quadrados oblíquos de fundo roxo ou verde alternados [101-1149]. Outras vezes, estes motivos vegetais assumem uma expressão mais naturalista, como de ramagens com campainhas floridas, dispostas oblíqua e sucessivamente cruzadas, sugerindo trepadeiras sobre as paredes [101-166] ou noutra variante de ramos floridos, de cores diferentes nos painéis [101-3105 e 101-3321], aparecendo por vezes elementos florais soltos [101-1700]. O padrão com cravos amarelos estilizados deve ser mais tardio [101-1266]. Estão ainda representados outros tipos, como um com fitas entrelaçadas e pequenos florões [101-1649]; outro apenas azul, de desenho fino [101-3678]; e um mais comum [101-3677].

Outras composições são mais livres, em especial os frisos usados no remate das paredes, como a vistosa e colorida barra pintada a pincel, com ramos de hortênsias pendentes de laços, sobre fundo amarelo [101-3748 e 101-3749]; o friso estampilhado de flores de papiro de influência egípcia [101-925 e 101-1363]; ou a belíssima barra com ramos de campainhas alternando com uma estrutura de canas, que anuncia a Arte Nova [101-1225].

Destaca-se ainda, na segunda metade do século, um interessante movimento romântico de composições pintadas de gosto eclético, representado principalmente pelo "Ferreira das Tabuletas", cujo nome completo, Luís Ferreira da Silva, e respetiva cronologia (1806-1873), só recentemente foram identificados por António Cota Fevereiro (FEVEREIRO, 2018). Da vasta obra deste original artista, destaca-se a decoração da frontaria da antiga Fábrica Viúva Lamego, no Largo do Intendente, de 1865; o jardim da Quinta Nova da Assunção (Belas); e o conjunto de obras que realizou nos espaços do extinto Convento da Trindade (Lisboa), para o negociante galego Manuel Moreira Garcia, de fortes devoções maçónicas, incluindo o interior da Cervejaria Trindade, de cerca de 1860, a fachada de um prédio anexo, virada para o Largo Rafael Bordalo Pinheiro, de cerca de 1864, e o jardim do chamado Palácio Trindade, refeito há vários anos, com dispersão

Painel de azulejos, *Mulher a alimentar perus*
Lisboa, segunda metade do século XIX
Majólica
144 x 260 cm
101-269

parcial dos seus azulejos, de onde são provenientes dois destacados painéis. O painel legendado "PROTECTORA DOS FIEYS" [101-272] está centrado por uma imagem de Nossa Senhora com o Menino, levitando sobre uma paisagem com um pequeno forte no centro, um grupo de militares e um franciscano com uma criança, do lado esquerdo, e do oposto uma construção com duas arcadas que enquadram as imagens de "S. BOAVENTURA" e "S. MANOEL". O outro painel, legendado "TODOS TEM A SUA CRUZ" [101-273], mostra as figuras de um rei, um papa, um militar e um homem do povo, carregando todos uma cruz em pé de igualdade, segundo um fervor maçónico que impregna todos os azulejos dos edifícios da Trindade (SAPORITI, 1993) [Figuras 9 e 10]. Ainda dentro deste tipo de composição figurativa naturalista pode ser incluído um enigmático painel, representando uma *Mulher a alimentar perus* [101-269], muito invulgar pelo tema, de produção e autoria desconhecidos.

No Porto, algumas fábricas já existentes, como Massarelos, Miragaia e Santo António do Vale da Piedade, e outras fundadas no século XIX, como a do Carvalhinho, em 1840 e a das Devesas, em 1865, tiveram vastíssima produção, desenvolvida a meio do século, e largamente difundida por todo o país. Algumas obras são de pintura livre, como criações especiais da fábrica de Miragaia, de caráter figurativo, como um magnífico painel, representando uma paisagem fantástica repleta de animais, da qual se destaca, entre duas árvores, um pavilhão fantasioso e, na extremidade esquerda, um casario e dois cavaleiros [101-271]. Vários motivos repetidos deste painel, como folhagem, foram reproduzidos através de estampilhas. Da mesma fábrica, que também produziu "figura avulsa", é um raro conjunto de quatro azulejos, representando duas figuras masculinas (uma em busto) e duas construções, com cantos de padronagem [101-1055].

Muita azulejaria do Porto foi pintada através do método da estampilha manual, geralmente mais delicada que a de Lisboa. Vários padrões e cercaduras apresentam desenhos muito cuidados, em especial os que são realizados apenas a azul, como um delicado azulejo único, semelhante a uma renda [101-2333], e outros modelos mais comuns, como um que apresenta florões nos cantos dos azulejos e uma pequena flor no centro [101-1093], um padrão com cercadura que apresenta apontamentos muito finos [101-1693], e um outro no qual os florões carregados dos cantos alternam com os florões mais diluídos dos centros, envolvido por uma elegante cercadura com elementos florais [101-161]. Muitos destes modelos, e outros distintos, usaram igualmente a policromia, como um delicadíssimo exemplar que apresenta motivos florais em dois cantos opostos e uma diagonal com apontamentos azuis [101-2471], bem como a respetiva cercadura, com elementos vegetais [101-2406]. Outro painel apresenta um belo exemplar de padronagem, com pequenas flores centrais, azuis, e quatro ramagens a branco, destacando-se do fundo amarelo, e cercadura com pinhas e ramagens a branco, com fundo igualmente amarelo, delimitada por filetes azuis [101-1578]. Este padrão e cercadura apresentam a curiosidade dos seus desenhos serem iguais aos utilizados em azulejos relevados do Porto, deste mesmo período, sucedendo o mesmo a dois outros painéis pintados em estampilha [101-1853 e 101-1836], o segundo provavelmente mais tardio e da Fábrica Cerâmica das Devesas.

A produção seriada dos meados do século XIX, mais característica do Porto, é a azulejaria relevada, produzida na Fábrica de Louça de Massarelos, pouco variada e obtida a partir de formas que eram enchidas de barro manualmente e geralmente pintadas de maneira rude, apenas com uma cor sobre o esmalte branco, aplicada nos relevos ou no fundo da decoração, havendo para cada modelo variantes cromáticas. Apesar do caráter sumário da execução, o efeito decorativo nas fachadas é bastante forte, em especial pelo jogo de luz e sombras criadas pelo relevo acentuado destes azulejos. Um azulejo de cercadura com uma pinha e ramagem em relevo branco sobre fundo azul [101-1146], é exatamente igual no desenho à cercadura do painel [101-1578], e o padrão deste último, com pequeno florão central e quatro folhagens nos cantos, encontra-se reproduzido em relevo no painel de fundo amarelo [101-3680], e no painel de fundo azul [101-1858], semelhante a uma variante mais rara, também de fundo azul [101-799].

Outros padrões apresentam poucas diferenças. Um modelo semelhante ao anterior, mas com dois travessões curvos na folhagem de cada canto, está representado pela versão estampilhada já referida [101-1853] e por quatro variantes relevadas: com fundo azul [101-3715]; com fundo amarelo [101-3713]; com fundo branco [101-1271], rematada por uma bela cercadura com caules de roseira, botões e flores abertas; com centro verde e fundo amarelo [101-3683]. Um padrão igual é apresentado no painel rematado por tarjas relevadas a verde, sobre fundo amarelo [101-3725]. É muito semelhante ainda outro padrão, com o florão central envolvido por coroa vegetal sobre fundo amarelo [101-3692].

Um desenho distinto, talvez o mais vulgar, apresenta um florão central mais volumoso e quatro ramagens dispostas segundo as diagonais de cada azulejo, do qual são apresentadas quatro variantes de cor: com os relevos pintados de azul [101-3679]; com o florão central e o fundo amarelos [101-3684]; uma mais rara com o florão e fundo roxos [101-1222]; e ainda uma variante com florão azul e as quatro ramagens substituídas por raminhos verdes [101-3681]. Mais raras são outras composições distintas, como um padrão com a composição do centro mais elaborada, a azul e com apontamentos amarelos [101-901]; outro padrão de 2x2 azulejos com fundo azul [101-1180]; e uma cercadura insólita, com relevo pronunciado inspirado em grelhas góticas, amarelo, e florões centrais verdes [101-2508], distinta dos restantes azulejos da Fábrica de Massarelos.

Já numa fase mais avançada da segunda metade do século XIX, a Fábrica das Devesas começa a produzir azulejos relevados com prensagem industrial, cujo tardoz costuma apresentar, em relevo, a conhecida marca da fábrica, "A.A. COSTA & CA. / F. DAS DEVEZAS". A decoração imita, em relevo menos pronunciado e escala mais reduzida, a composição dos padrões de Massarelos, correspondendo os conjuntos de quatro azulejos destes apenas a uma das Devesas, o que diminui o seu efeito decorativo. Curiosamente, o modelo mais vulgar desta fábrica também se encontra realizado em estampilha, como o delicado exemplar [101-1836], estando o padrão relevado representado por quatro variantes cromáticas [101-3682, 101-3676, 101-3691 e 101-3708]. Deste tipo destaca-se também o padrão, com desenho mais solto, com florão central amarelo e raminhos verdes [101-902]. Na Fábrica das Devesas foram igualmente criadas obras cerâmicas mais elaboradas e de expressão romântica, como a bela decoração com sugestões mouriscas da fachada do depósito da fábrica, na Rua José Falcão (Porto), ou a dos escritórios da mesma (Gaia), sendo deste género o belíssimo friso vertical formado por dois módulos alternados [101-1523].

Nos meados do século XIX, foram introduzidas em Portugal as técnicas de produção industrializada, originárias de Inglaterra e que contribuíram para o desenvolvimento da produção de louça e azulejos. As novas técnicas foram adotadas pelas novas fábricas de Sacavém em 1856, e do Desterro em 1889 (Lisboa), usando uma pasta branca nova, chamada de "pó-de-pedra", na superfície da qual a decoração estampada era realizada através de impressão monocromática e depois coberta com vidrado transparente. Os azulejos deste tipo tiveram larga aplicação em fachadas, lojas, entradas de prédios e espaços de serviço. A frieza da técnica era compensada em diversos modelos destas fábricas pelos desenhos estampados muito cuidados, como alguns belos exemplares [101-1775 e 101-1928], assim como os [101-1705 e 101-1756] a verde e castanho, respetivamente, e do mesmo padrão, na cor azul e com cercadura [101-1788]. Um dos padrões, com cercadura, contém sugestões Rococó, apresentado em duas variantes cromáticas [101-3030 e 101-2835]. Outros modelos são mais sóbrios, como o que representa leões [101-1704], e alguns já anunciam a Arte Nova, como um padrão floral [101-1209], e o de raminhos oblíquos, destinado a ser colocado nas lojas em posição enviesada [101-1741]. Já pertence claramente ao estilo Arte Nova um dinâmico friso [101-714]. Todos estes modelos são monocromos, mas no fim do século aparecem outros em policromia, como um padrão de sugestões Arte Nova [101-1238] e um modernista, com decoração de inspiração mudéjar [101-1297], ambos da Fábrica de Sacavém, ou ainda um modelo mais avançado da Fábrica de Cerâmica Lusitânia (Lisboa) [101-1879].

Na região do Porto, a industrialização avançou nas fábricas do Carvalhido (1853) e das Devesas, com decorações de estampagem mecânica de cores fortes e variadas, por vezes com sugestões persas, como um magnífico painel das Devesas, com placas de dimensão superior à normal e cercadura apropriada, de belíssimo efeito decorativo [101-1922]. Também em Aveiro é introduzida a produção industrial, na Fábrica Aleluia, criada no início do século XX, presente através de um vistoso padrão [101-1319], o qual foi igualmente produzido no Porto.

Painel de azulejos de padrão

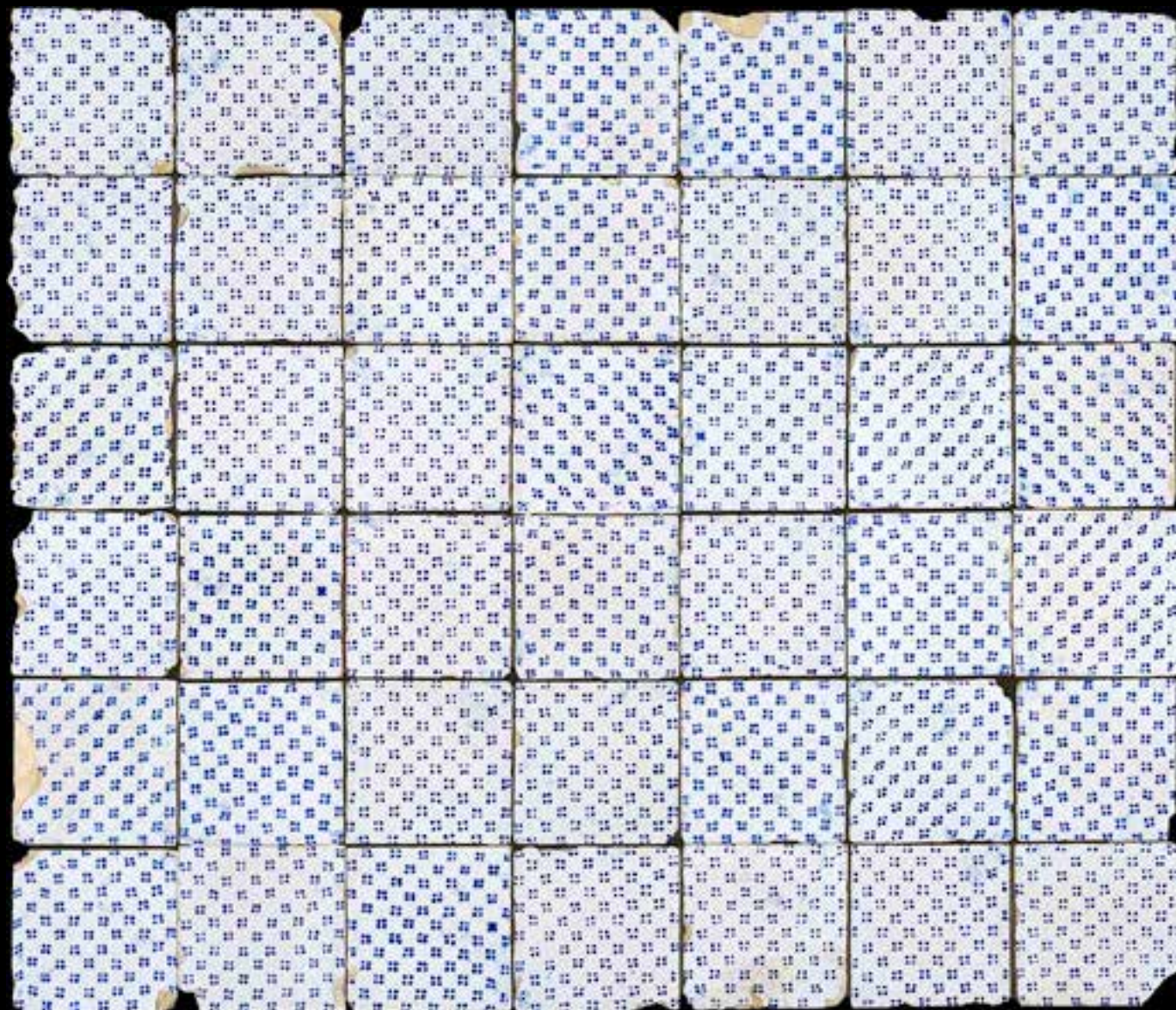
Lisboa, segunda metade do século XIX
Estampilha
14 x 28 cm

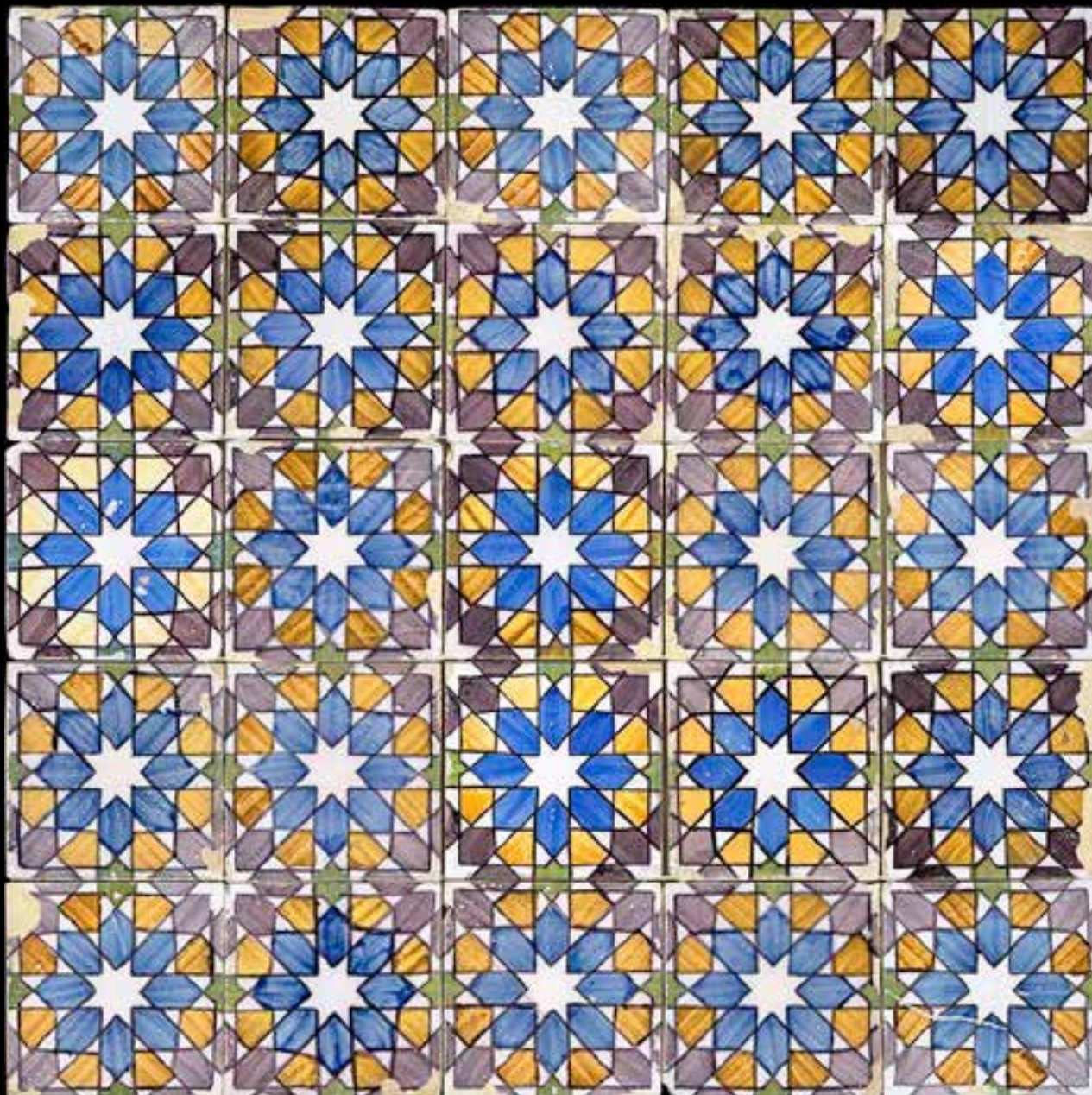
101-3177

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segunda metade do século XIX
Estampilha
32 x 32 cm
101-1149

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, final do século XIX
Estampilha
54,5 x 54 cm
101-1266

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, primeira metade do século XIX
Majólica
28 x 28 cm
101-1658

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segundo quartel do século XIX
Majólica
80 x 93,5 cm
101-3486

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segundo quartel
do século XIX
Estampilha
56 x 56 cm
101-2459

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XIX
Estampilha
44 x 58,5 cm
101-2379

Fábrica Roseira
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XIX
Estampilha
67,5 x 67,5 cm
101-3018

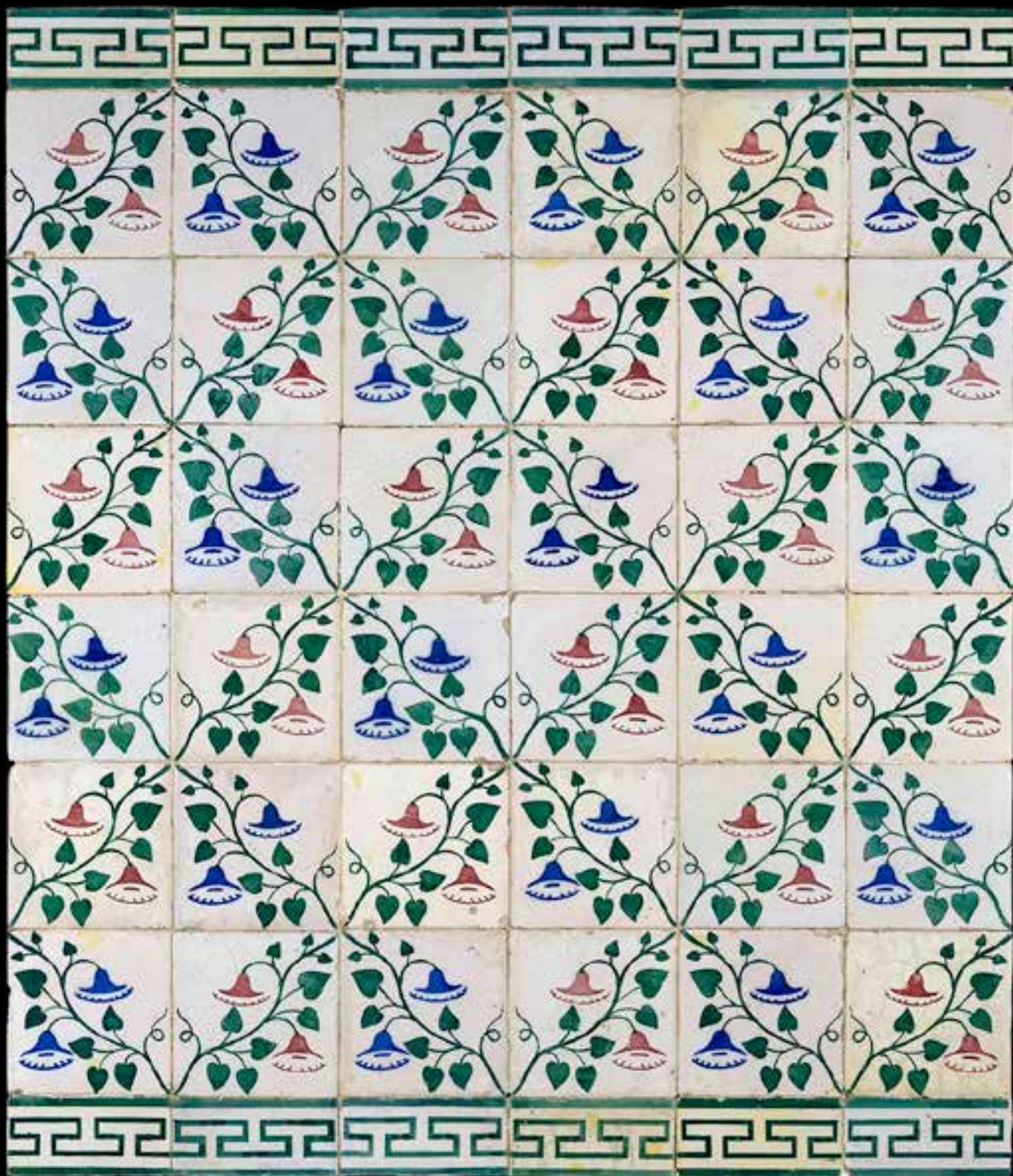
Fábrica Roseira
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XIX
Estampilha
40,5 x 67 cm
101-3139

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XIX
Estampilha
54,5 x 54,5 cm
101-1828

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segunda metade do século XIX
Estampilha
26,5 x 26,5 cm
101-1647

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segunda metade do século XIX
Estampilha
26,5 x 26,5 cm
101-1817

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, primeira metade do século XIX
Estampilha
27 x 27 cm
101-1654

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segunda metade do século XIX
Estampilha
27 x 27 cm
101-1649

Painel de azulejos de padrão

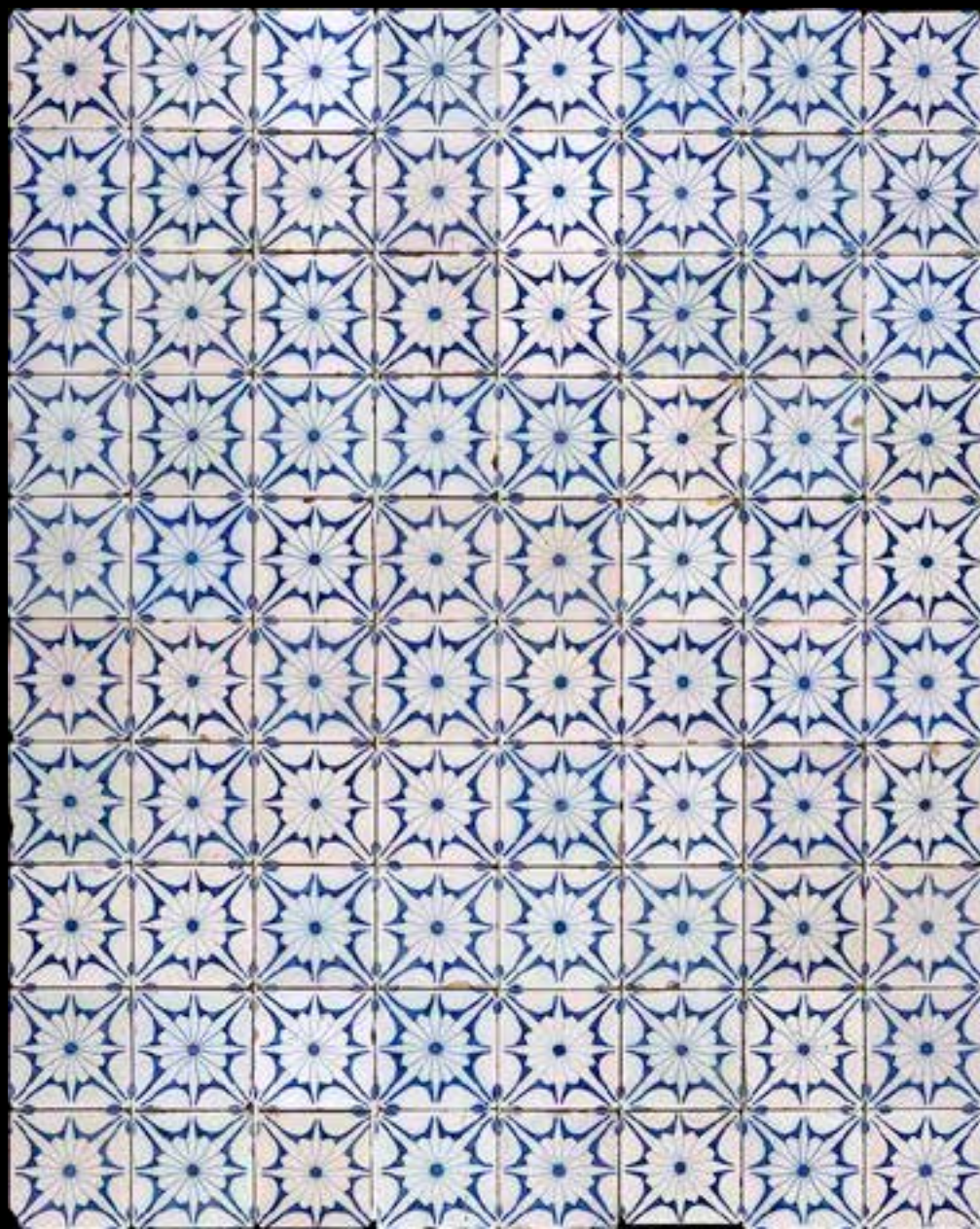
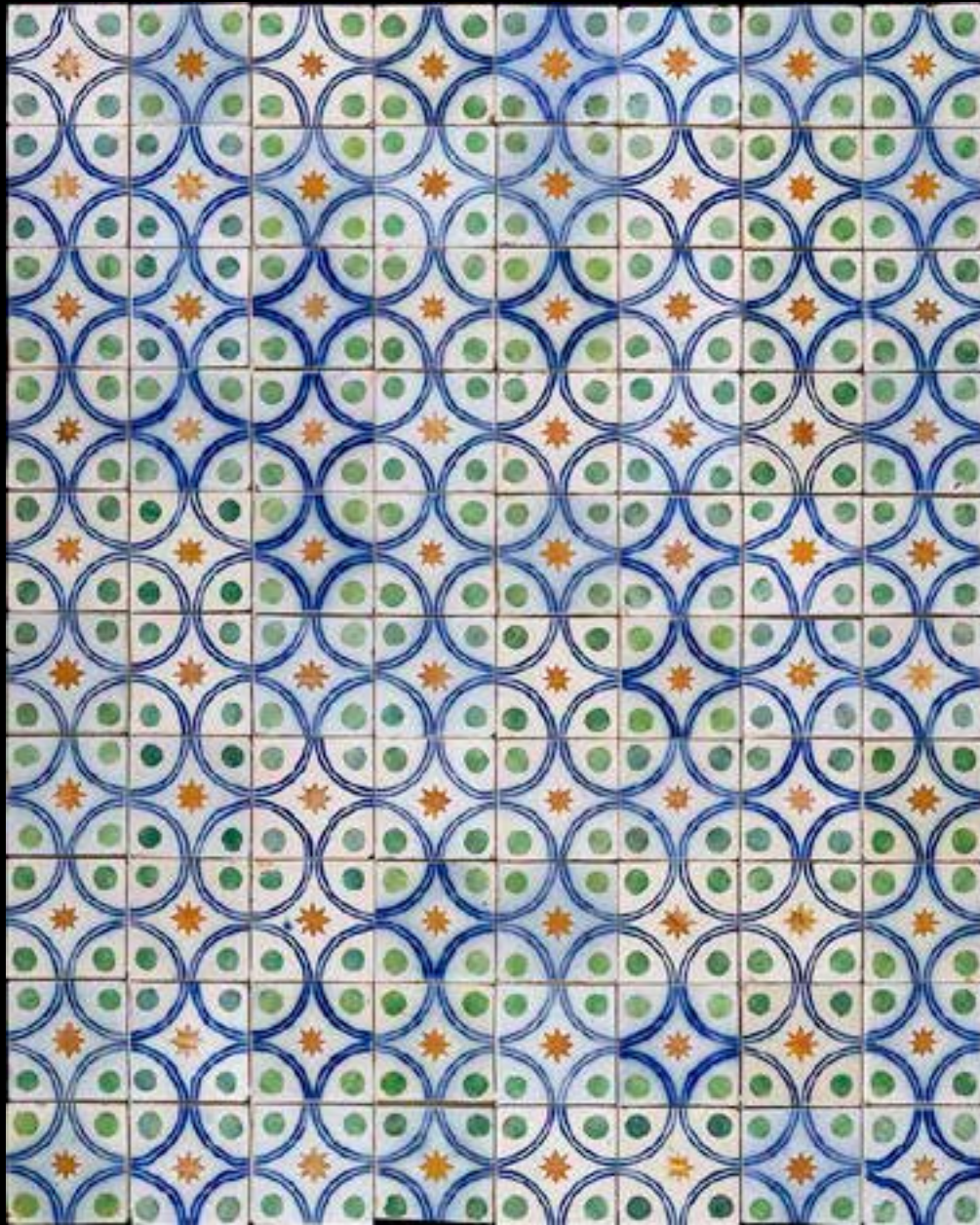
Lisboa, segunda metade do século XIX
Estampilha
94,5 x 81,5 cm

101-166

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segunda metade do século XIX
Estampilha
27 x 27 cm
101-3321

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segunda metade do século XIX
Estampilha
40 x 27 cm
101-3105

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segunda metade do século XIX
Estampilha
27 x 27 cm
101-1700

Friso ornamental
Lisboa (?), final do século XIX
Estampilha
13,5 x 199 cm
101-925 e 101-1363

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, segunda metade do século XIX
Estampilha
133,5 x 106,5 cm
101-3678

Painel de azulejos de padrão

Lisboa, início do século XX
Estampilha
137 x 109,5 cm
101-3677

Fábrica de Miragaia
Painel de azulejos de "figura avulsa"

Porto, meados do século XIX
Majólica com elementos de estampilha
26 x 26 cm

101-1055

Painel de azulejos de padrão
Porto, meados do século XIX
Estampilha
27,5 x 27,5 cm
101-1093

Azulejo de padrão
Porto, meados do século XIX
Estampilha
14 x 14 cm
101-2333

Barra ornamental

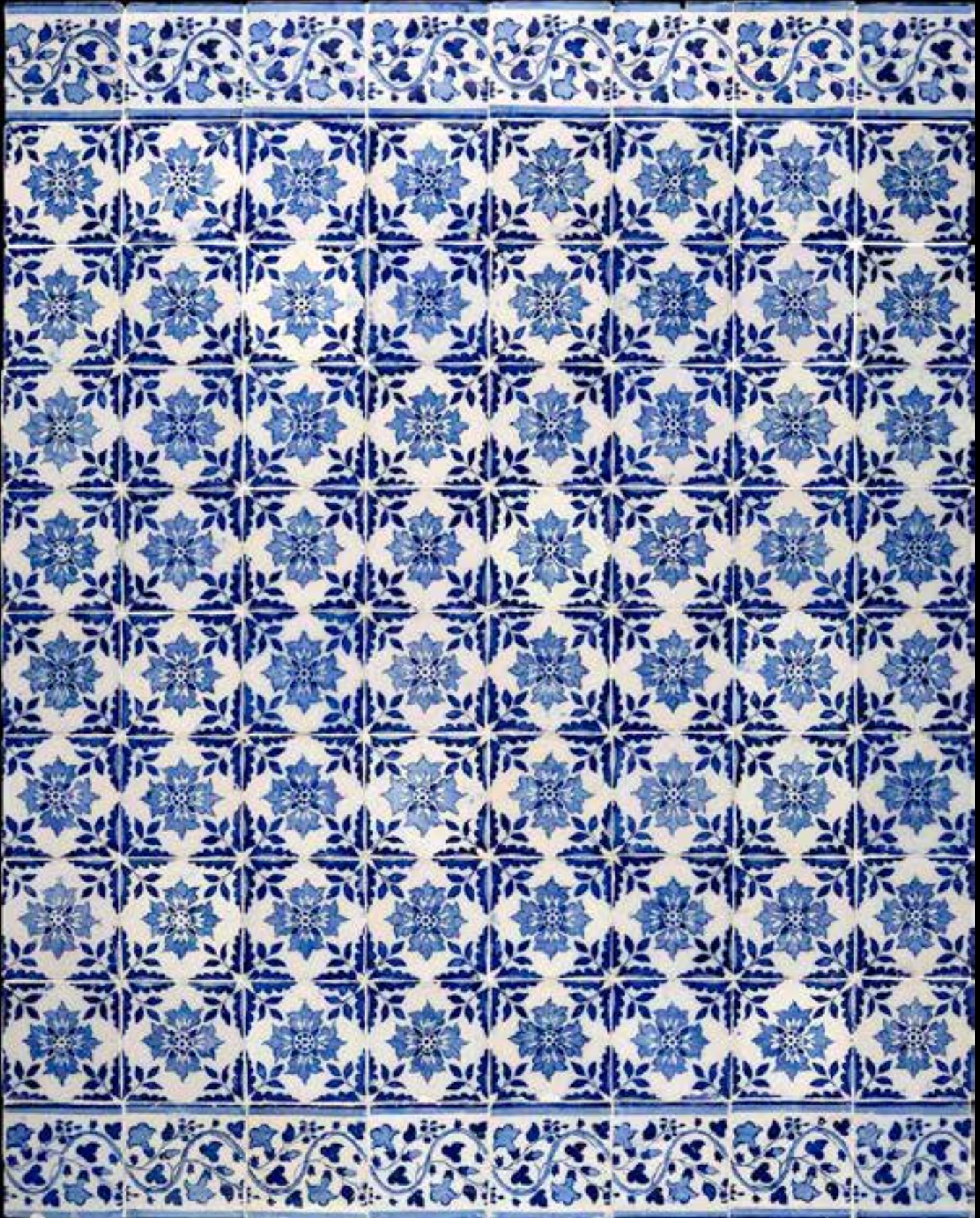
Lisboa, segunda metade do século XIX
Majólica
55 x 329,5 cm
101-3748 e 101-3749

Barra ornamental

Lisboa, final do século XIX, início do XX
Majólica com elementos de estampilha
31,5 x 204 cm
101-1225

Fábrica de Miragaia
Painel de azulejos
Porto, primeira metade do século XIX
Majólica com elementos de estampilha
149,5 x 250 cm
101-271

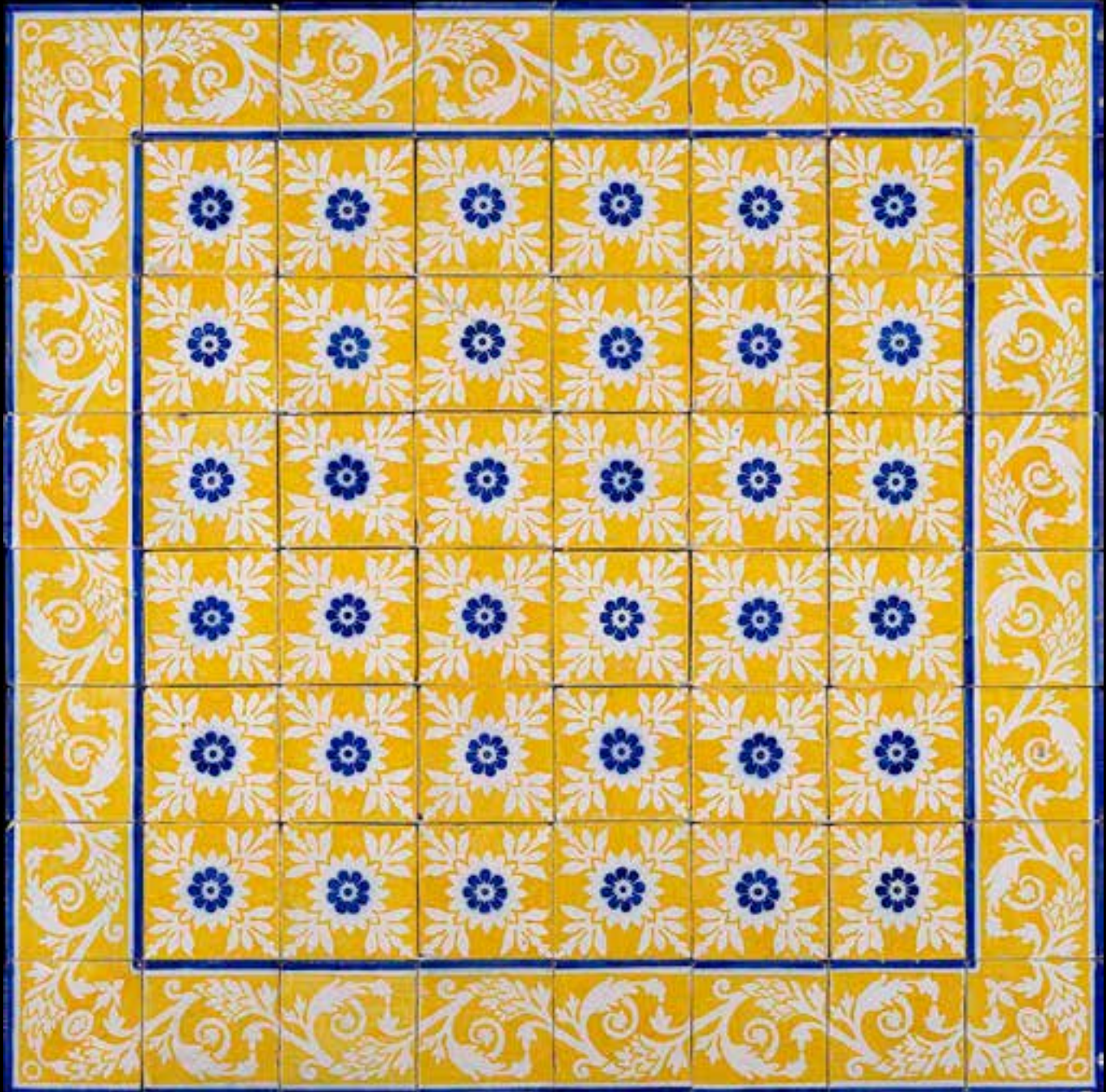
Painel de azulejos de padrão

Porto, segunda metade do século XIX
Estampilha
40,5 x 40,5
101-1693

Painel de azulejos de padrão

Porto, segunda metade do século XIX
Estampilha
130,5 x 104 cm

101-161

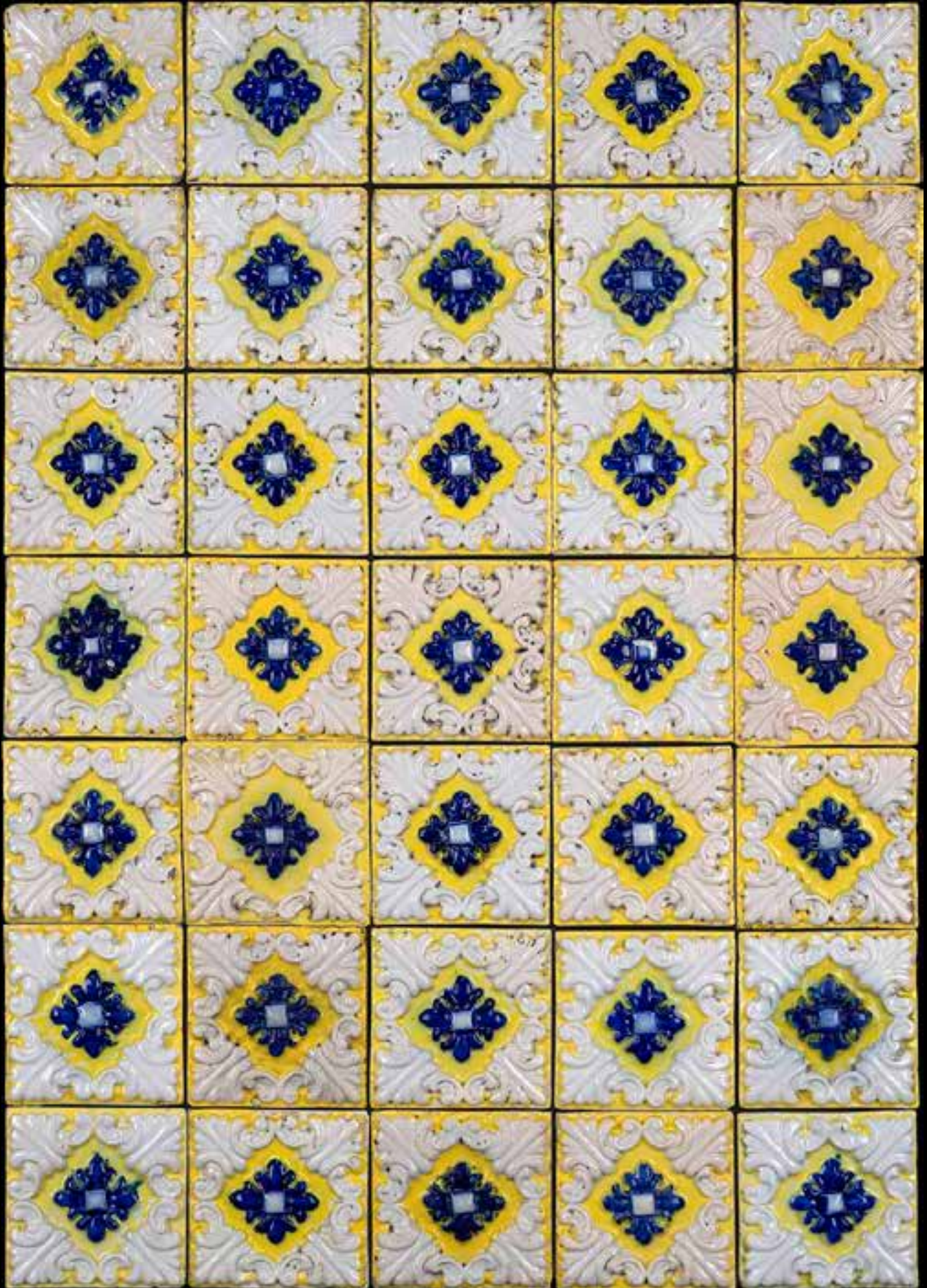
Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade do século XIX
Estampilha
41 x 55 cm
101-2471

Cercadura
Porto, segunda metade do século XIX
Estampilha
13 x 53,5 cm
101-2406

Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade do século XIX
Estampilha
109,5 x 109 cm
101-1578

Fábrica de Louça de Massarelos
Azulejo de cercadura
Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
13 x 13 cm
101-1146

Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade do século XIX
Estampilha
26,6 x 53,5 cm
101-1853

Fábrica de Cerâmica das Devesas
Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade do século XIX
Estampilha
42 x 28 cm
101-1836

Fábrica de Louça de Massarelos ▶
Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
98,5 x 70 cm
101-3680

◂ **Fábrica de Louça de Massarelos**
Painel de azulejos de padrão

Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
73,5 x 44 cm

101-1271

Fábrica de Louça de Massarelos
Painel de azulejos de padrão

Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
39 x 39 cm

101-799

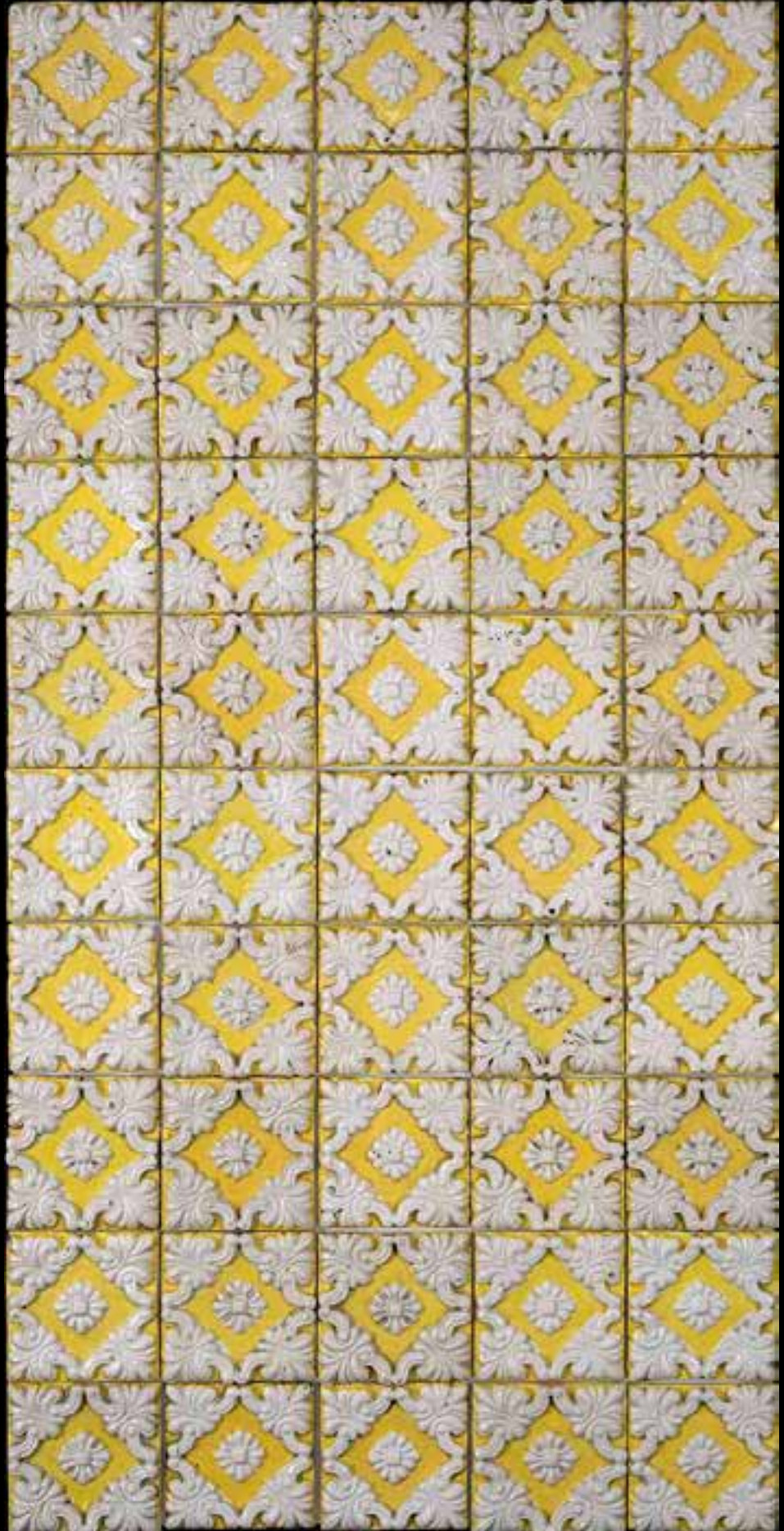
Fábrica de Louça de Massarelos
Painel de azulejos de padrão

Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
70 x 28 cm

101-1858

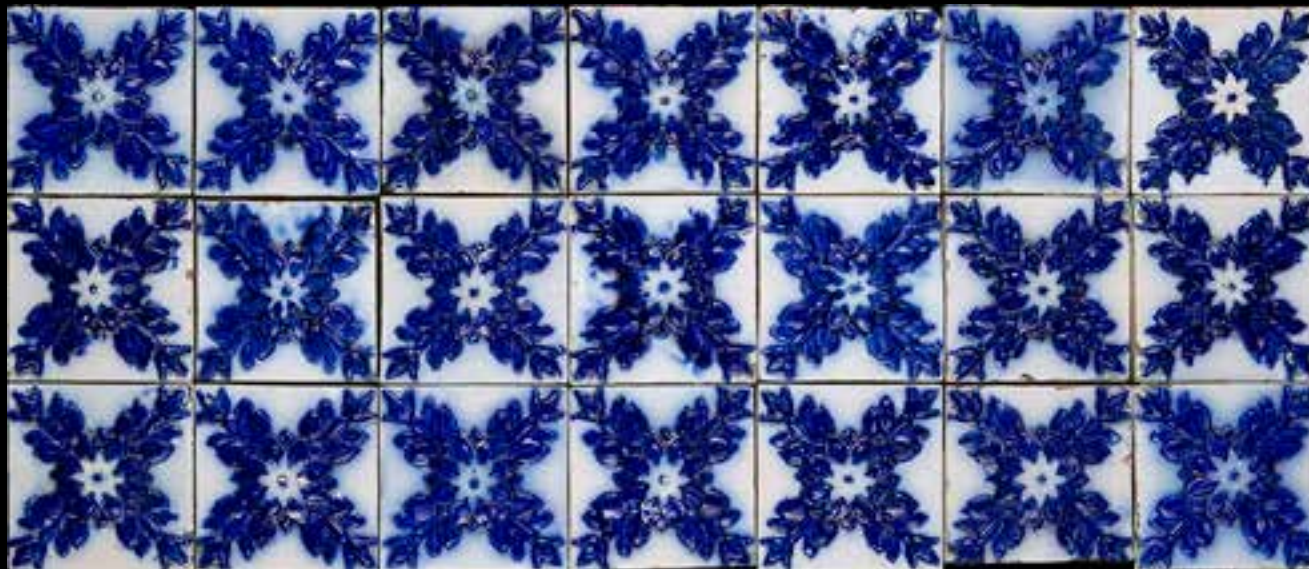
Fábrica de Louça de Massarelos
Painel de azulejos de padrão

Porto, segunda metade
do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
138,5 x 69,5 cm

101-3715

Fábrica de Louça de Massarelos
Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade
do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
143,5 x 71,5 cm
101-3713

Fábrica de Louça de Massarelos▶
Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
115,5 x 72,5 cm
101-3692

Fábrica de Louça de Massarelos
Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
75 x 75 cm
101-3683

Fábrica de Louça de Massarelos
Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade
do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
83 x 30,5 cm
101-3725

Fábrica de Louça de Massarelos
Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
41 x 96 cm
101-3679

Fábrica de Louça de Massarelos
Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
58 x 58,5 cm
101-3681

Fábrica de Louça de Massarelos
Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
43 x 43 cm
101-1222

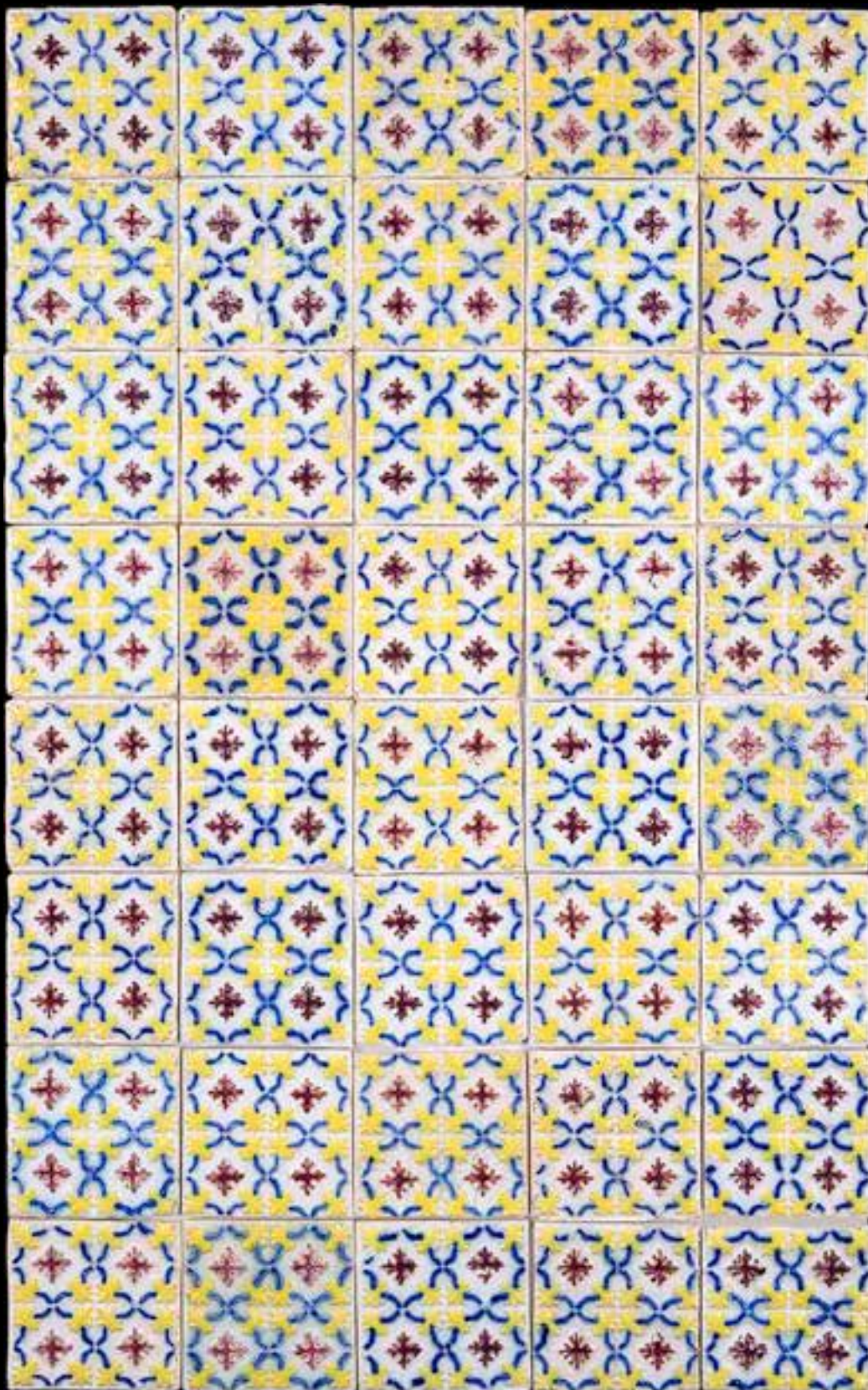
Fábrica de Louça de Massarelos
Painel de azulejos de padrão

Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
137 x 68 cm

101-3684

◂**Painel de azulejos de padrão**
Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
90 x 64 cm
101-901

Painel de azulejos de padrão
Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
27,5 x 28 cm
101-1180

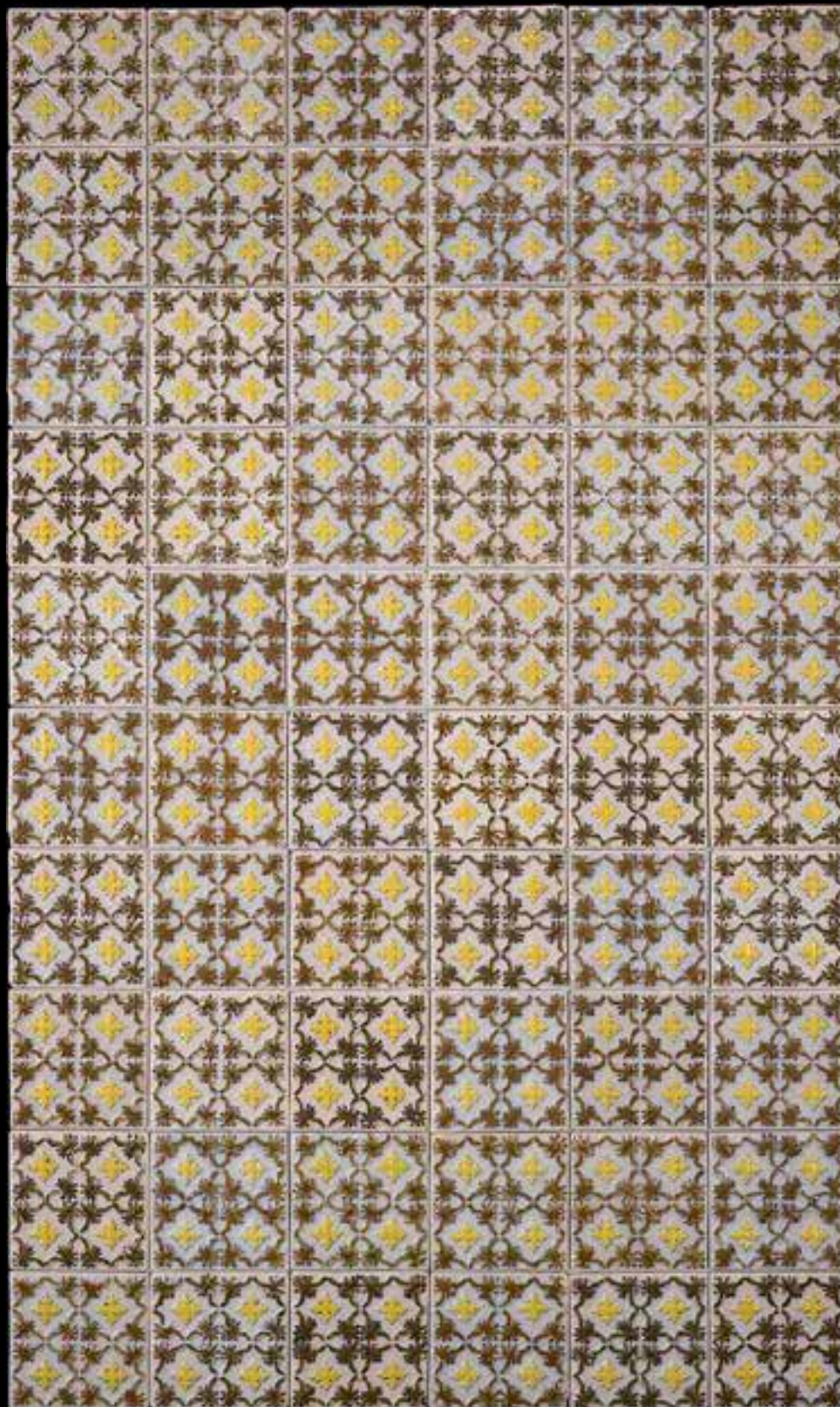
Fábrica de Louça de Massarelos
Cercadura
Porto, segunda metade do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
15,5 x 62 cm
101-2508

Fábrica de Cerâmica das Devesas
Painel de azulejos de padrão

Porto, último quartel do século XIX
Cerâmica de moldagem industrial vidrada
112 x 71 cm

101-3682

Fábrica de Cerâmica das Devesas
Painel de azulejos de padrão

Porto, último quartel do século XIX
Cerâmica de moldagem industrial vidrada
143,5 x 114 cm

101-3676

Fábrica de Cerâmica das Devesas
Painel de azulejos de padrão

Porto, último quartel do século XIX
Cerâmica de moldagem industrial vidrada
143 x 85 cm

101-3708

Fábrica de Cerâmica das Devesas
Painel de azulejos de padrão

Porto, último quartel do século XIX
Cerâmica de moldagem industrial vidrada
143 x 71,5 cm

101-3691

◀ **Fábrica de Cerâmica das Devesas**
Painel de azulejos de padrão
Porto, último quartel do século XIX
Cerâmica de moldagem
industrial vidrada
70 x 47 cm
101-902

Fábrica de Cerâmica das Devesas
Friso vertical
Porto, final do século XIX
Cerâmica moldada e vidrada
111 x 27,5 cm
101-1523

◀ **Fábrica de Loiça de Sacavém**
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, segunda metade
do século XIX, início do XX
Estampagem
95 x 63 cm
101-1788

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, segunda metade
do século XIX, início do XX
Estampagem
47,5 x 47,5 cm
101-1705

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, segunda metade
do século XIX, início do XX
Estampagem
47,5 x 47,5 cm
101-1756

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, segunda metade do século XIX, início do XX
Estampagem
94 x 94 cm

101-1928

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, segunda metade do século XIX, início do XX
Estampagem
31 x 31 cm

101-1775

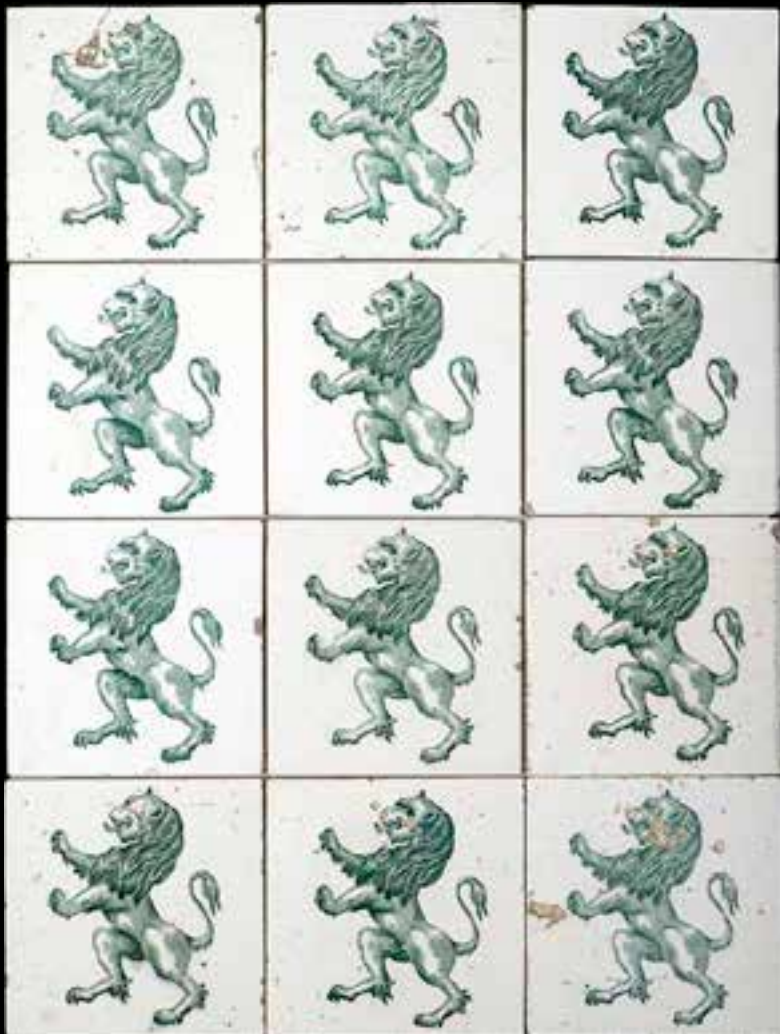
Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, segunda metade do século XIX, início do XX
Estampagem
62 x 45,5 cm

101-3030

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, segunda metade do século XIX, início do XX
Estampagem
47 x 31 cm

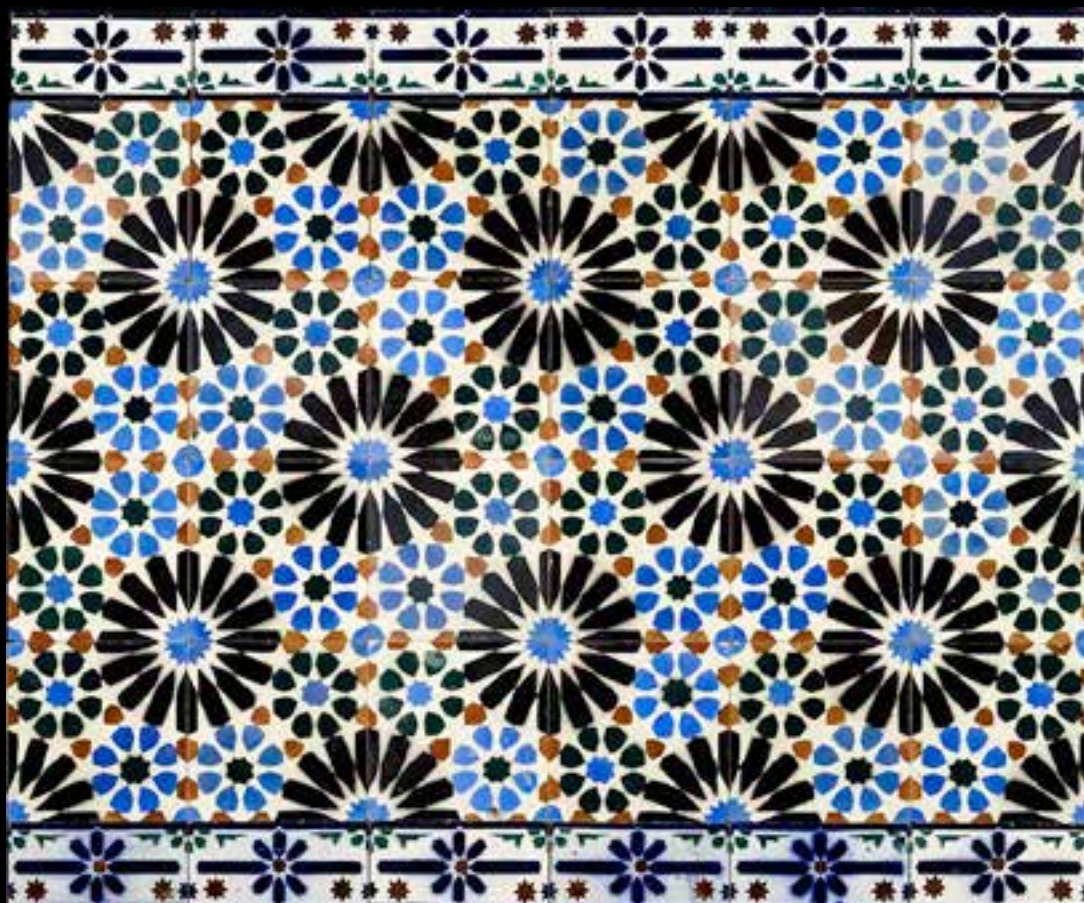
101-2835

Fábrica de Louça do Desterro
Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, c. 1900
Estampagem
62 x 46,5 cm
101-1704

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, segunda metade
do século XIX, início do XX
Estampagem
78 x 62,5 cm
101-1209

Fábrica de Loiça de Sacavém
Friso ornamental
Sacavém, início do século XX
Estampagem
15 x 185 cm
101-714

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, segunda metade
do século XIX, início do XX
Estampagem
91 x 45 cm
101-1741

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, final do século XIX
Estampagem
62,5 x 93 cm
101-1238

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, final do século XIX
Estampagem
78 x 94 cm
101-1297

Fábrica Aleluia
Painel de azulejos de padrão

Aveiro, início do século XX
Estampagem
93 x 62 cm

101-1319

Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Painel de azulejos de padrão

Lisboa, início do século XX
Estampagem
60,5 x 60,5 cm

101-1879

Fábrica de Cerâmica das Devesas
Painel de azulejos de padrão

Porto, c. 1850-1910
Estampagem
142 x 162,5 cm

101-1922

AZULEJARIA DAS CALDAS DA RAINHA

Apesar de já ser um importante centro de cerâmica popular, a cidade das Caldas da Rainha ganhou especial visibilidade com a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, criada em 1884 por Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905). Este foi o maior caricaturista português do século XIX, tornando-se igualmente um destacadíssimo criador de cerâmica de vários tipos, na qual refletiu com excecional acuidade a ambiência cultural e política da época. Bordalo Pinheiro absorveu as expressões artísticas próprias da cidade, deixando-se influenciar pelas criações de Bernard Palissy mas acrescentando outras tendências mais inovadoras e elaboradas e conferindo-lhes um pendor escultórico e decorativo de alta qualidade artística, tanto nas peças únicas, como nas produzidas em série através de moldagem, incluindo as cerâmicas arquitetónicas e o azulejo. A sua arte desdobra-se entre tendências ecléticas, historicistas, revivalistas e naturalistas, e nos últimos anos, após participação na Exposição Universal de Paris de 1900, foi considerado um dos mais destacados introdutores da Arte Nova em Portugal.

Bordalo realizou essencialmente peças de barro moldado, com uma extraordinária variedade de formas, cobertas de vidrados de óxido de chumbo coloridas com óxidos metálicos de magnífico efeito, especialmente quando refletem brilhos metalizados e efeitos irisados. A Coleção Berardo reúne um conjunto vastíssimo de peças de Bordalo Pinheiro, expostas no Aliança Underground Museum (Sangalhos), mas possui igualmente um grupo significativo de azulejos deste mestre, que se encontram expostos ao lado da produção modernista estrangeira, devido à individualidade e consequente dificuldade de associação destas criações caldenses a outras peças portuguesas suas contemporâneas.

Muitas das recreações historicistas de Bordalo foram inspiradas na azulejaria Mudéjar sevilhana, abundantemente usada em Portugal nos séculos XV e XVI, mas transformando em relevo decorativos os separadores de cores originais, como o belíssimo padrão de 2x2 azulejos de laçarias geométricas, produzido tanto em corda seca como em aresta, com cercadura afim, num vasto painel formado por três placas distintas [101-806, 101-807 e 101-1280], o padrão de azulejo único, com fitas mudéjares, também realizado na origem em corda seca e em aresta [101-894], ou ainda um padrão com florão central, de modelo renascentista, na origem de aresta [101-939]. Outras recreações de Bordalo inspiram-se em peças únicas, como as da *Esfera armilar* [101-586], emblema do rei D. Manuel I, imitação dos azulejos de corda seca com o emblema deste monarca encomendados para o Paço Real de Sintra, ou a recreação do belíssimo padrão de aresta, renascentista, dos compartimentos médios da Casa do Tanque da Quinta da Bacalhôa [101-584], ao qual Bordalo conferiu uma expressão quase Arte Nova, repetido noutro painel menor [101-3200], mas com a cercadura concebida por Bordalo especificamente para este modelo [Figura 11].

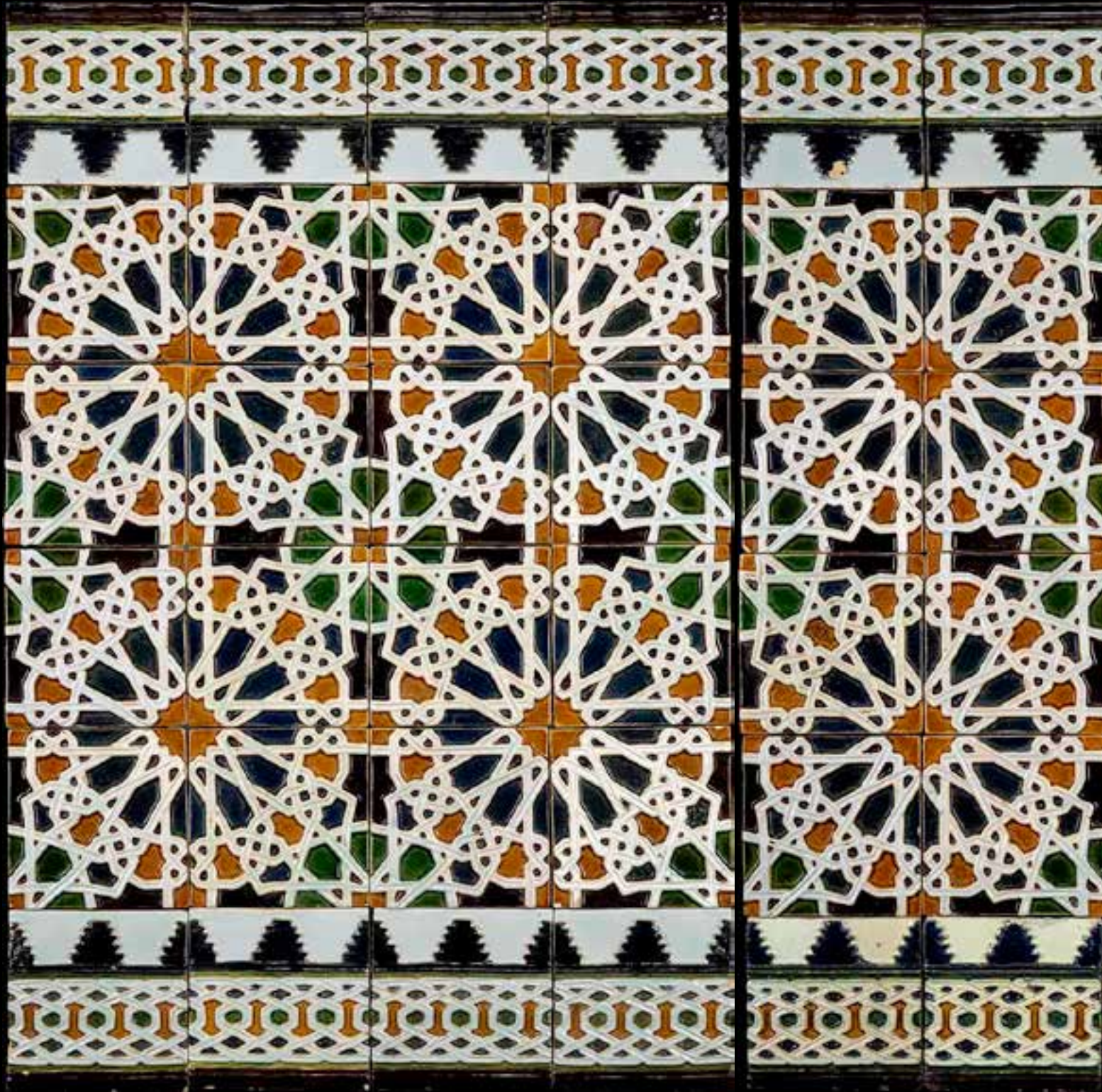
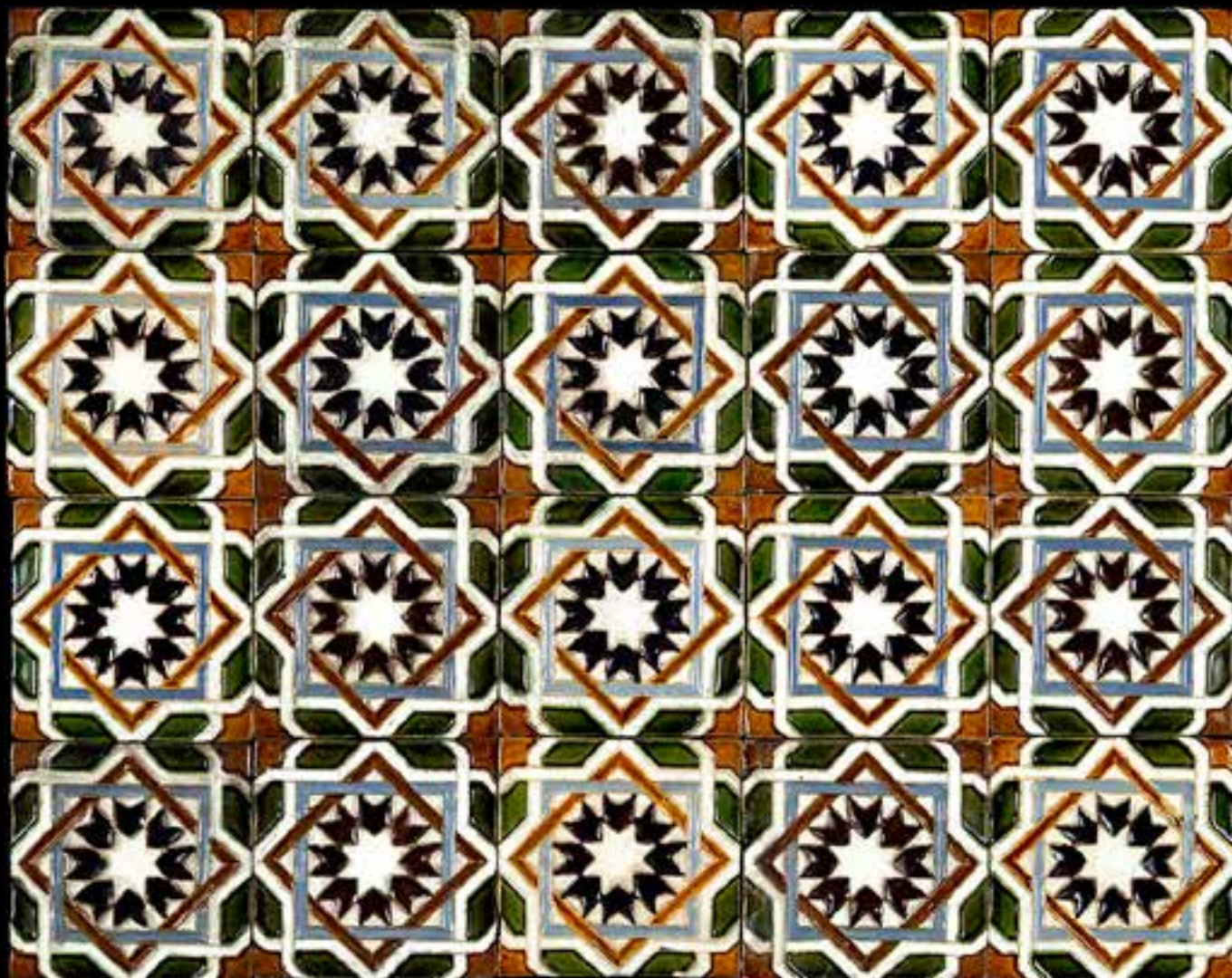
Outros azulejos deste artista são criações específicas, apesar da tendência revivalista, como o chamado padrão *Árabe* [101-802], de 2x2 azulejos, uma das suas mais belas realizações, que reflete de modo muito peculiar o espírito Mudéjar, bem como a respetiva cercadura. Outro padrão inspira-se parcialmente em modelos geométricos sevilhanos, de corda seca, formando estrela, mas apenas num dos cantos, apresentando o outro uma flor-de-lis [101-1298]. Outro padrão, muito mais simplificado, é decorado apenas por flores-de-lis e estrelas, delimitadas por arestas finas, que se evidenciam do azul muito carregado do fundo [101-792]. Ainda dentro da tendência historicista do autor, está incluído outro padrão formado apenas por *Laçarias e escudetes* negros [101-162], relevados sobre fundo branco, de gosto mourisco, mas que reproduz a decoração gravada num túmulo cristão medieval, na capela tumular do Mosteiro de Alcobaça, padrão este utilizado no revestimento do bar do Pavilhão Português da Exposição Internacional de Paris, em 1889.

Bordalo realizou também diversos azulejos de tendência naturalista, alguns inspirados pela louça tradicional das Caldas da Rainha de modelos de Palissy, e outros mais pessoais, alguns de uma simplicidade surpreendente, como as placas que sugerem palha entrançada e *Junça* [101-898], que serviam para revestir paredes ou bancos, contornados por remates a imitarem canas. Uma das criações naturalistas mais originais é o canto ornamental com vides, parras e um cacho de uvas, delimitados por uma armação de canas [101-583]. Outros modelos são mais sofisticados e expressivos, como o que apresenta cabeças de gato sobre folhas de couve, com coleiras e guizos a servirem de centro e de cantos ao padrão [101-1107], o qual reflete não só a tendência caricaturista do autor e a representação do seu animal favorito, mas também uma expressão Arte Nova.

As obras Arte Nova de Bordalo Pinheiro são as suas criações mais elaboradas e originais, pela concisão da sua conceção e pela excecional qualidade da moldagem e dos vidrados utilizados, evidenciando-se dos fundos castanhos-escuros ou negros metalizados. A criação mais delicada deste estilo encontra-se no belíssimo padrão de *Nenúfares e rãs* [101-587], centrado pela flor, envolvida pelas folhas sobre as quais pousam rãs que formam igualmente os cantos, criando um excecional painel que inclui um enquadramento integral com friso apropriado, muito raro, preenchido igualmente por rãs, flores e folhas de nenúfar. Igualmente muito originais são os azulejos com *Gafanhotos* [101-624] dispostos na diagonal, com espigas de trigo e folhas de desenho sinuoso, de dois módulos

simétricos, formando frisos horizontais destinados à decoração de lojas e que constituem outra das criações mais surpreendentes de Bordalo Pinheiro. Igualmente magníficas são as placas de maior dimensão representando pares de borboletas separadas por uma espiga de trigo [101-585, 101-1169 e 101-1170], magnificamente relevadas e esmaltadas, formando frisos verticais para decoração de lojas mas também usadas como frisos de beirais de prédios.

Após a morte de Rafael Bordalo Pinheiro, em 1905, a fábrica sofreu alguns revezes, com a criação pelo seu filho, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro (1867-1920), de outra fábrica concorrente, a São Rafael, que ainda hoje existe, e com a nomeação polémica para diretor da antiga Fábrica de Faianças de Costa Motta Sobrinho (1877-1956), destacado escultor e ceramista que não conseguiu evitar o seu encerramento em 1916. Costa Motta Sobrinho criou algumas excelentes obras em estilo Arte Nova, mais eruditas que as de Rafael Bordalo Pinheiro, como a magnífica barra [101-1220 e 101-1221], tendo igualmente feito experiências decorativas inovadoras que foram pioneiras da Arte Deco em Portugal (MECO, 1989; VELOSO e ALMASQUÉ, 2000; *O Universo de Rafael Bordalo Pinheiro*, 2009; *Azulejos de Rafael Bordalo Pinheiro*, 2016).

Figura 11
Azulejos de aresta, padrão Bacalhôa (meados do século XVI)
Casa do Tanque, Quinta da Bacalhôa, Azeitão

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Mudéjar*
Caldas da Rainha, final do século XIX
Cerâmica relevada e vidrada
86 x 171 cm
101-806; 101-807 e 101-1280

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Mudéjar*
Caldas da Rainha, final do século XIX
Cerâmica relevada e vidrada
54,5 x 68 cm
101-894

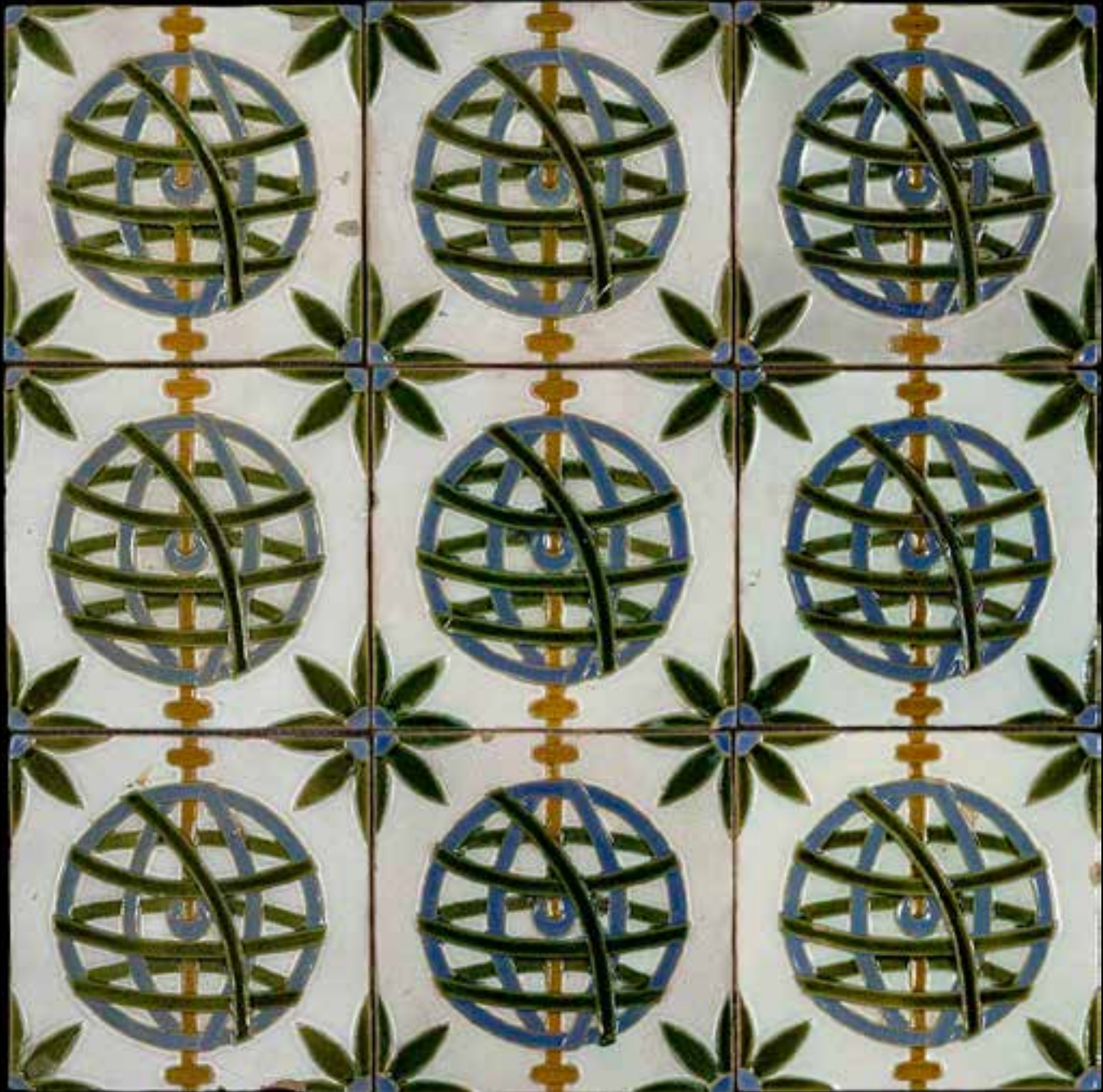
Rafael Bordalo Pinheiro ▶
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Mudéjar*
Caldas da Rainha, final do século XIX
Cerâmica relevada e vidrada
54 x 40 cm
101-939

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Bacalhôa*
Caldas da Rainha, c. 1890
Cerâmica relevada e vidrada
42 x 28 cm
101-3200

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Azulejo de padrão, *Bacalhôa*
Caldas da Rainha, c. 1890
Cerâmica relevada e vidrada
20 x 20 cm
101-4506

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Bacalhôa*

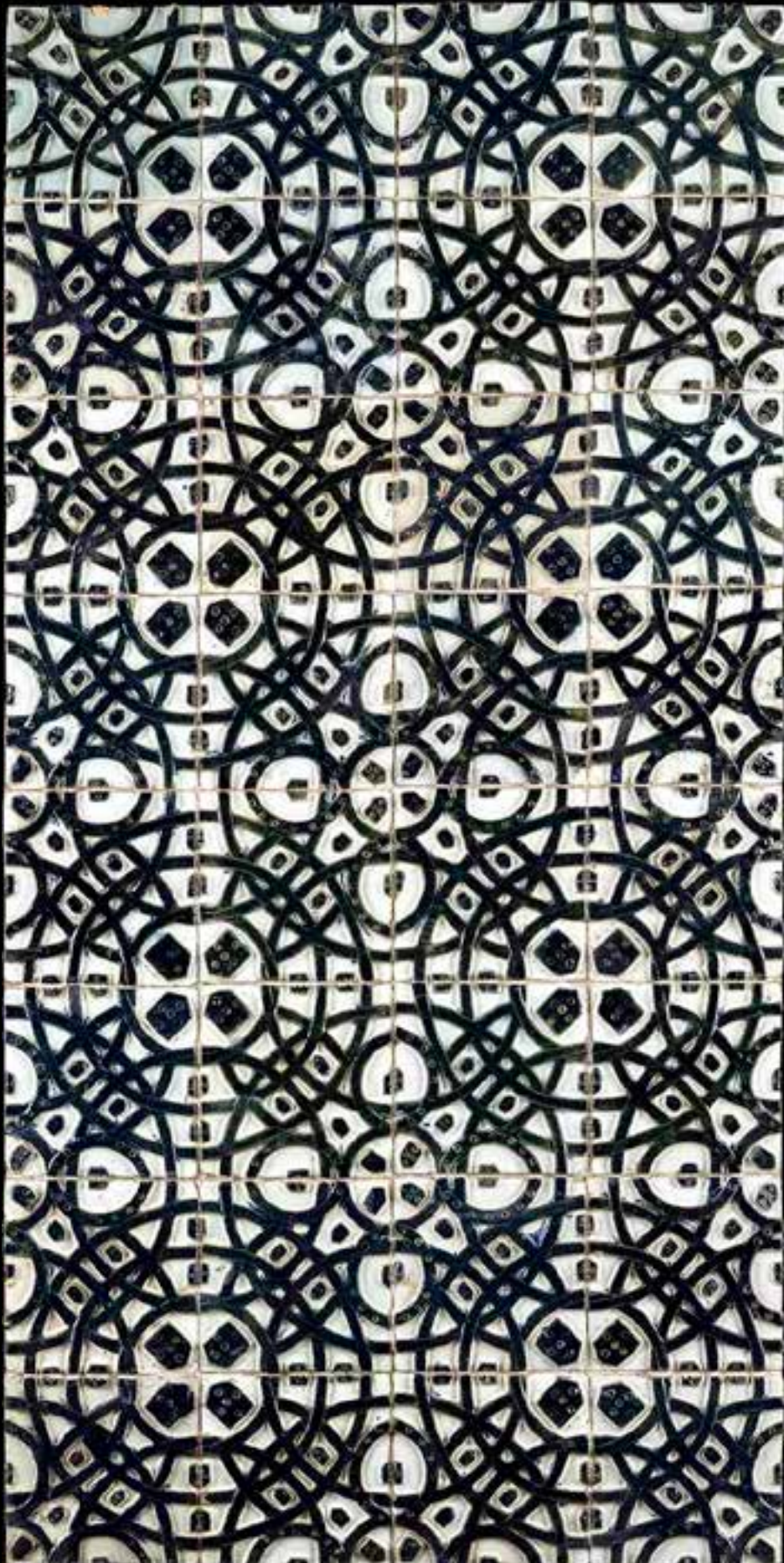
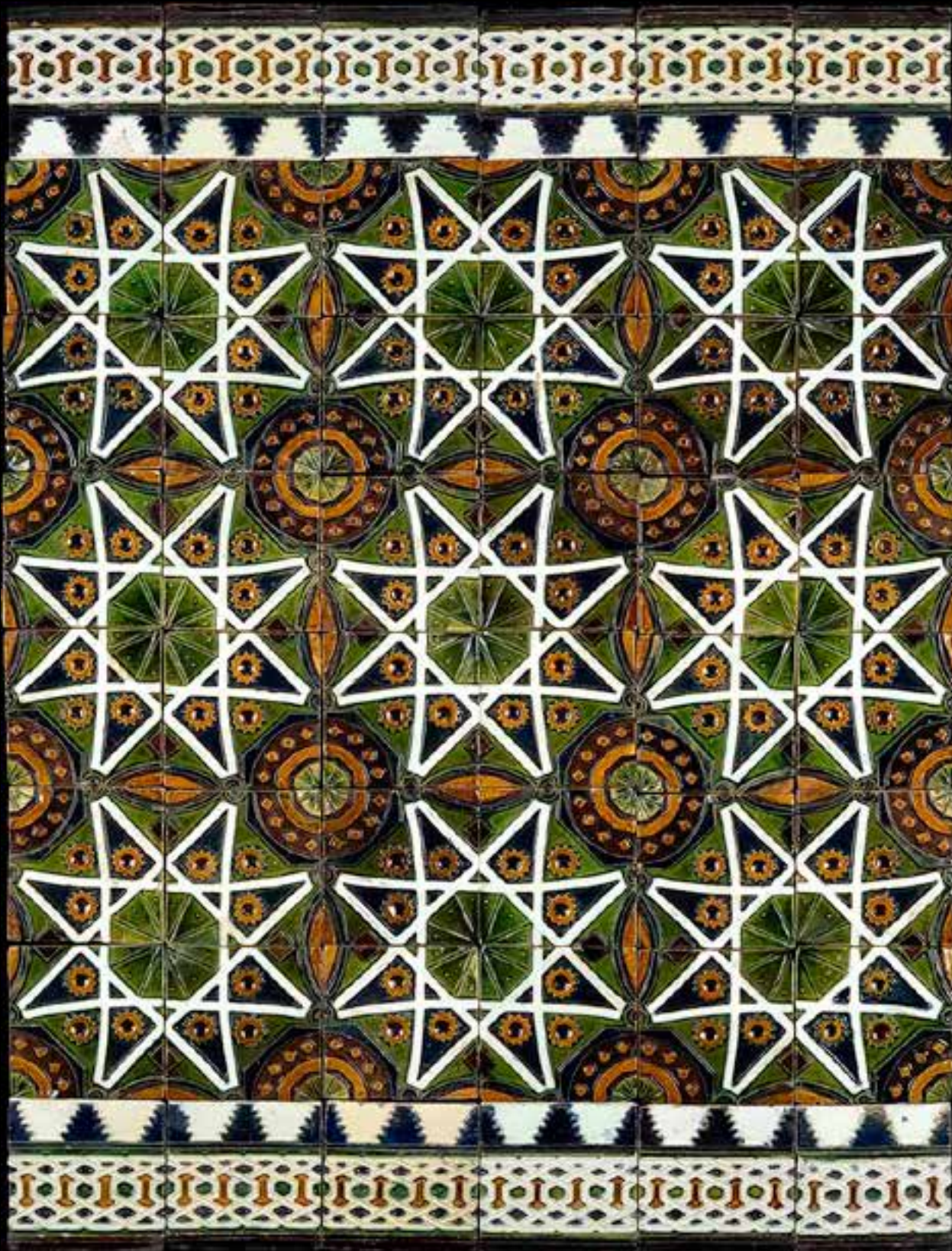
Caldas da Rainha, c. 1890
Cerâmica relevada e vidrada
83 x 83 cm

101-584

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Esfera armilar*

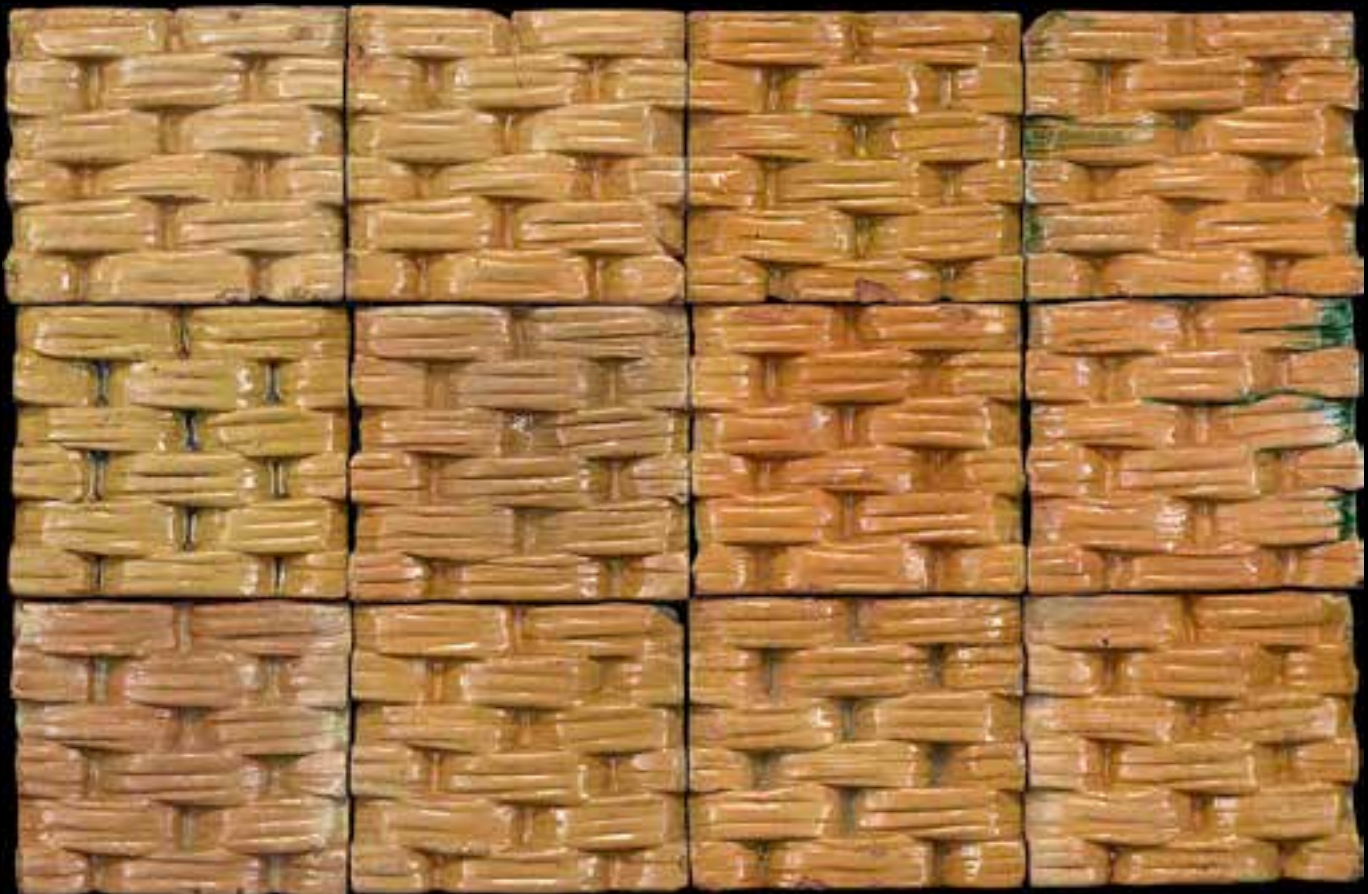
Caldas da Rainha, 1904
Cerâmica relevada e vidrada
39 x 39 cm

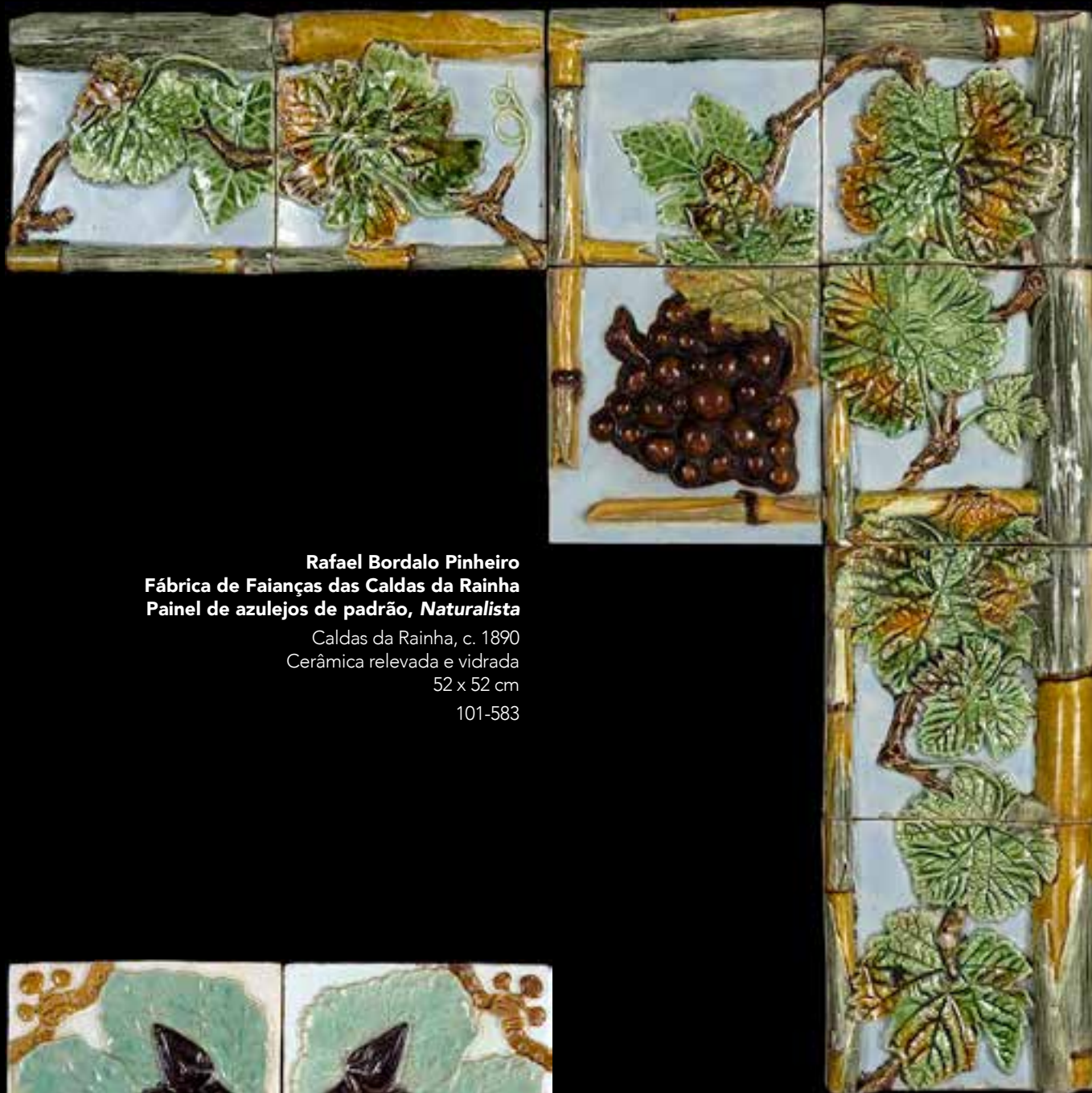
101-586

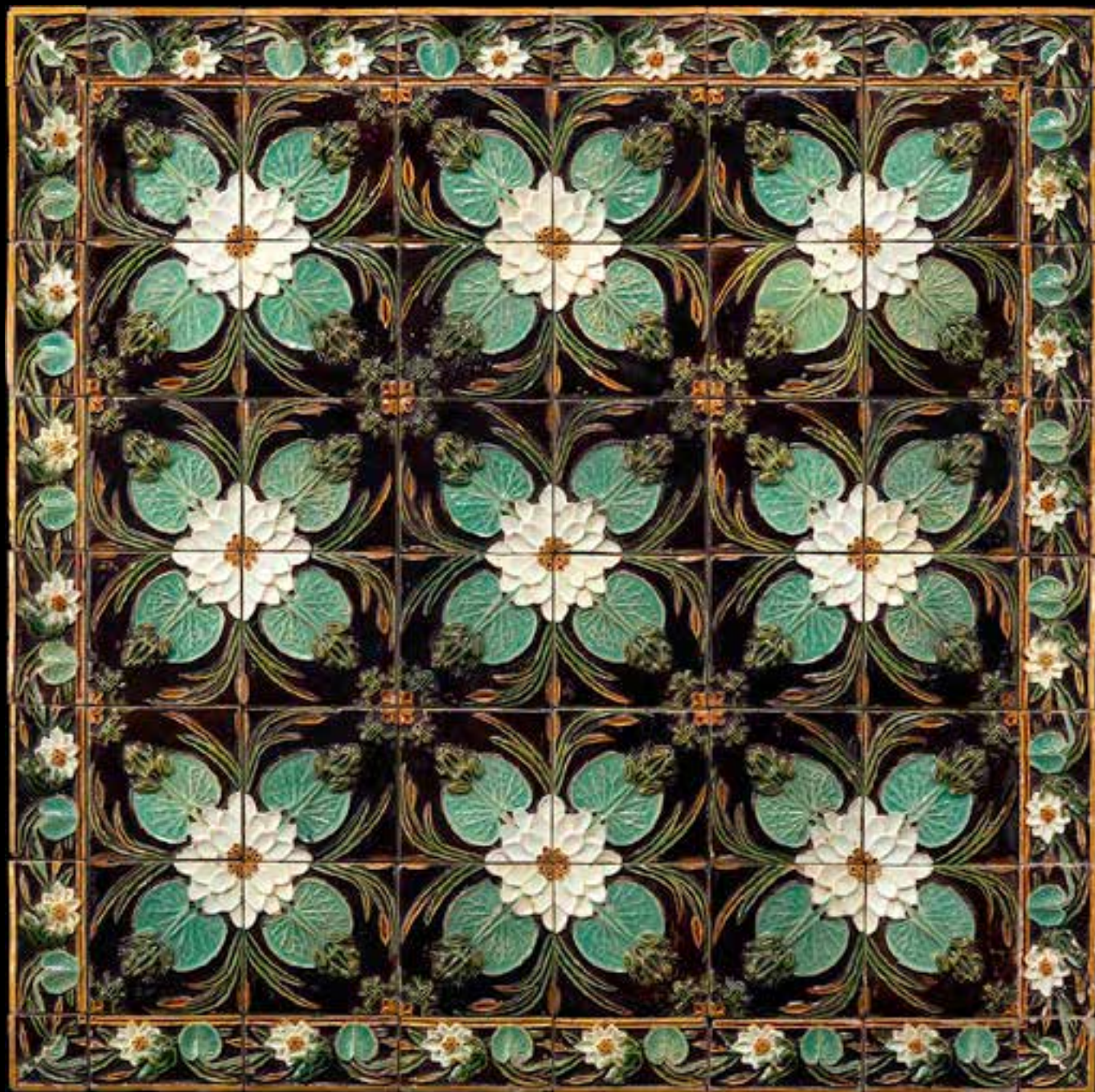
Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças
das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão
Caldas da Rainha, final do século XIX
Cerâmica relevada e vidrada
51 x 76 cm
101-1298

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças
das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão
Caldas da Rainha, final do século XIX
Cerâmica relevada e vidrada
52,5 x 52 cm
101-792

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão
Caldas da Rainha, final do século XIX
Cerâmica relevada e vidrada
111,5 x 55,5 cm
101-162

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Árabe*

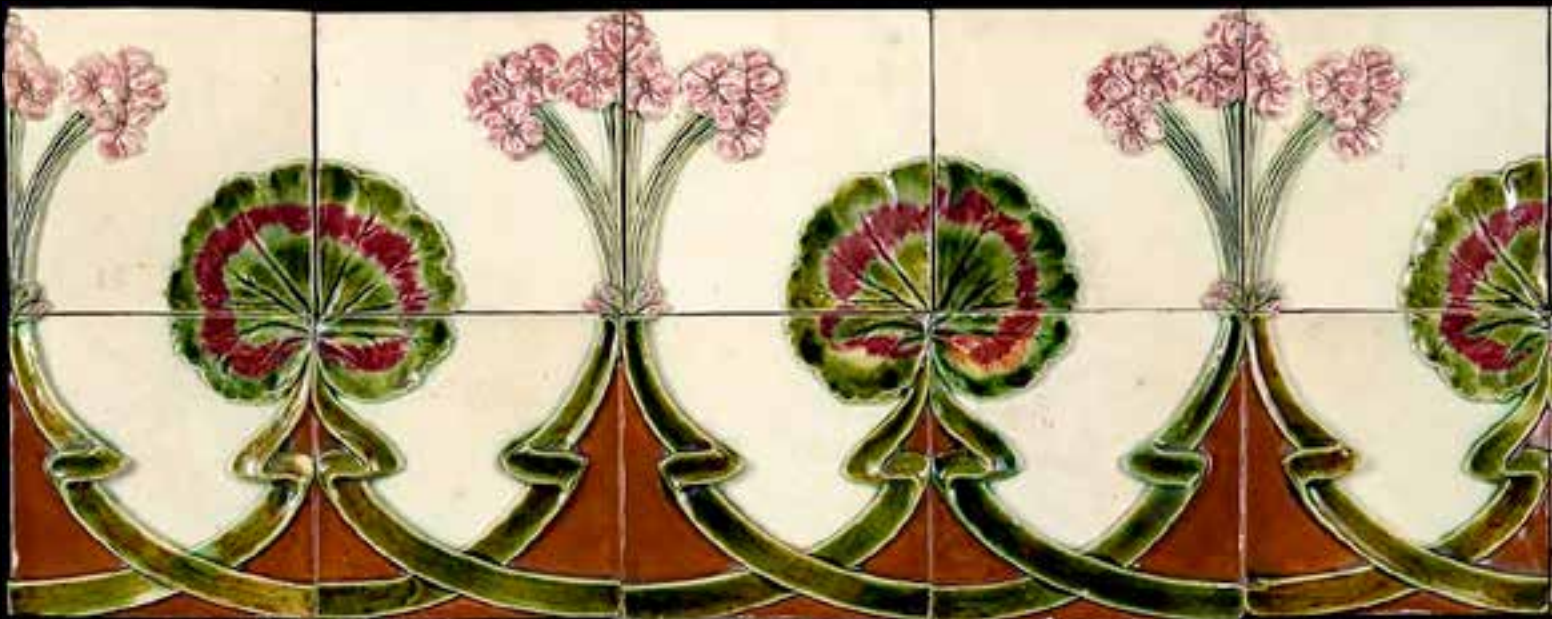
Caldas da Rainha, final do século XIX
Cerâmica relevada e vidrada
112,5 x 85 cm

101-802

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Junça*

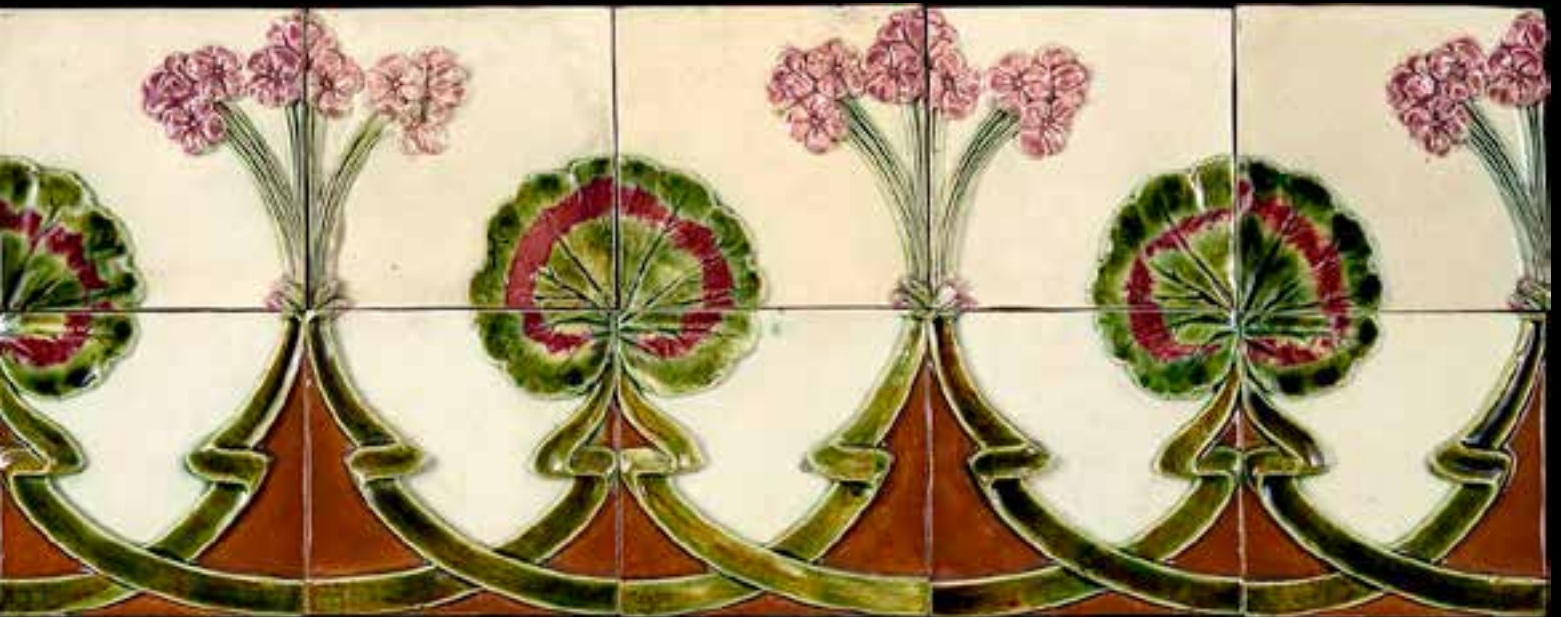
Caldas da Rainha, c. 1884-1905
Cerâmica relevada e vidrada
37 x 57 cm
101-898

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Naturalista*
Caldas da Rainha, c. 1890
Cerâmica relevada e vidrada
52 x 52 cm
101-583

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Gatos*
Caldas da Rainha, final do século XIX, início do XX
Cerâmica relevada e vidrada
26 x 26 cm
101-1107

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Rãs e nenúfares*
Caldas da Rainha, 1904
Cerâmica relevada e vidrada
92 x 92 cm
101-587

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Painel de azulejos de padrão, *Gafanhotos*
Caldas da Rainha, início do século XX
Cerâmica relevada e vidrada
25 x 50 cm
101-624

Rafael Bordalo Pinheiro
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Friso vertical,
Borboletas e espigas
Caldas da Rainha, 1905
Cerâmica relevada e vidrada
114 x 19 cm
101-585, 101-1169 e 101-1170

Costa Motta Sobrinho
Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha
Barra ornamental

Caldas da Rainha, c. 1908-1916
Cerâmica relevada e vidrada
29 x 291,5 cm

101-1220 e 101-1221

AZULEJARIA ARTE NOVA

A Exposição Internacional de Paris de 1900 consagrou a eclosão internacional da Arte Nova e um extraordinário surto de cerâmica arquitetónica, que em Portugal tiveram reflexos fecundos, na adoção deste gosto e na utilização intensiva da azulejaria, favorecida por uma burguesia dominante e facilitada pelo incremento do comércio e pelo ambiente mundano do período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial. Apesar de algumas fachadas integralmente decoradas, é geralmente como adereço, nas montras e interior das lojas, no remate das portas e janelas, frisos ou composições junto das cornijas e frontões das fachadas que o azulejo Arte Nova introduziu uma policromia forte e variada através dos ornatos pintados, preponderantemente florais mas também figurativos, cheios de sensualidade e de movimento, ou barras e padrões de conceção mais sóbria e repetitiva, de estampilha ou relevados, mas igualmente com características Arte Nova.

Neste período, diversas fábricas de Lisboa foram responsáveis por esta produção, como a de Sacavém, a de Constância, a do Desterro, a de Campo de Ourique, a Lusitânia, a Arcolena, ou a de Campolide, onde estiveram ativos diversos artistas de renome, como José António Jorge Pinto, Viriato Silva, Carlos Afonso Soares, António Luís de Jesus e Luís Cardoso, responsáveis por uma grande diversidade de obras. Para além das Caldas da Rainha e dos contributos de Rafael Bordalo Pinheiro, destacou-se ainda a produção de Coimbra (Miguel Costa), a de Aveiro, nas fábricas da Fonte Nova e Aleluia, através dos artistas Licínio Pinto e Francisco Pereira, e uma produção igualmente eminente nas fábricas do Porto e de Gaia, como as do Carvalhinho e das Devesas, que permitiram uma destacada proliferação nacional de azulejos Arte Nova, desde os mais eruditos aos acentuadamente regionalistas (MECO, 1985; MECO, 1989; ASSUNÇÃO, 1997; VELOSO e ALMASQUÉ, 2000; *A Arte Nova nos Azulejos em Portugal*, 2014).

Encontram-se na Coleção Berardo diversas tendências criativas e expressões decorativas e técnicas representativas da Arte Nova portuguesa. Este estilo introduziu um novo gosto internacional nos painéis figurativos, expresso na sensualidade das formas e na libertação das cores. Um excecional exemplo pioneiro deste movimento é o painel cartaz "A JAPONESA – FABRICA DE GOMA CRUA – PODENDO USAR-SE TAMBÉM COZIDA" [101-275], uma belíssima composição realizada na Fábrica Roseira, ou uma obra já evoluída representada no magnífico e dinâmico painel [101-4242], assinado por Luiz Cardozo e datado de 1911, proveniente da fachada de uma casa na Rua Cidade de Liverpool (Lisboa). Os reflexos europeus estão igualmente bem representados em dois inesperados azulejos soltos, de pintura manual, realizados na Fábrica de Loiça de Sacavém possivelmente como experiência, com bustos femininos delimitados por círculos, os quais se inspiram em composições do artista checo Alphonse Mucha (1860-1938), provavelmente a partir dos cartazes que divulgaram a sua obra. Apresentam um monograma e as iniciais C.B., não identificados [101-1140 e 101-1199].

O frontão com motivos florais [101-712], da Fábrica de Cerâmica Constância é outra excelente peça deste período, mas uma das maiores joias da Coleção Berardo é o extraordinário painel com intensa decoração floral [101-711], realizado na mesma fábrica por José António Jorge Pinto, o mais destacado pintor português de azulejos Arte Nova, com a possível colaboração de um enigmático artista, Miguel Queriol, os quais foram responsáveis pela decoração, muito idêntica, das principais dependências do Hospital de Santana (Parede). Este painel, com provável influência da azulejaria catalã, combina habilmente o uso de estampilhas e a pintura manual, numa surpreendente manifestação de cor e formas sensuais.

O processo da estampilha manual continuou a ser utilizado em azulejos seriados Arte Nova, como num vistoso padrão floral [101-1320], ou noutro com pequenos peixes e folhagem estilizada [101-1274], este da Fábrica Lusitânia e mais tardio. Várias barras decorativas, que também estiveram em voga neste período, associam igualmente estampilhas à pintura manual, sendo produzidas nomeadamente na Fábrica de Sacavém, como um friso floral discreto [101-715], e uma barra com pavões aparatosos e de cor intensa [101-1313], aplicados no remate de fachadas. A barra de parras e cachos de uvas [101-616], muito usada como remate de silhares de tabernas é possivelmente desta fábrica, assim como uma outra barra com enrolamentos de folhagem e flores [101-393], de cores desvanecidas. De produção não identificada são duas outras bastante belas, que poderiam ser usadas como frisos verticais [101-1223 e 101-2494].

O Porto teve igualmente larga produção deste tipo de adereços, como uma bela e muito bem desenhada barra, de fundo azul e grande efeito decorativo [101-1228], e outra de festões floridos sobre fundo branco [101-1375], ambas da Fábrica das Devesas.

A produção seriada foi muito abundante no período da Arte Nova, na maior parte realizada com azulejos de "pó--de-pedra", como os relevados, prensados industrialmente e cobertos de vidrados coloridos transparentes, cuja cor se tornava mais carregada em função da espessura destes, ou combinando cores distintas na decoração. Tais

azulejos foram muito usados em lojas, fachadas e entradas de prédios. Uma das mais belas composições, com flores e linhas sinuosas, de influência belga, foi produzida na Fábrica do Desterro e encontra-se representada nas cores verde [101-1109], e castanha [101-1110]. A maior parte desta azulejaria foi produzida na Fábrica de Sacavém, como um friso muito delicado que apresenta folhagem relevada vidrada a verde e flores de cores distintas [101-1233]. Os modelos mais comuns são monocromos, como um padrão de relevo muito delicado, vidrado a azul-claro [101-1860] e a azul mais escuro [101-811], e com uma ligeira variação no padrão, mas de um verde muito bonito [101-1249]; um outro com três corolas de flores e caules sinuosos, a verde [101-1377] e a creme [101-1215]; outro com quatro flores dentro de círculos, a verde [101-1859], com frisos de remate afins, a azul-claro [101-1325], e a vermelho [101-1871], a cor mais rara, com frisos próprios deste padrão. Outro modelo, com estrutura de acentuada influência gótica, é apresentado na versão verde [101-1119], e noutra policroma [101-1120], menos vulgar. Uma dinâmica cercadura surge pintada em bicromia [101-1216].

Alguns padrões da Fábrica de Sacavém, mais tardios, usam finas arestas ou relevos mais discretos, com policromia variada, como os exemplares ainda característicos da Arte Nova [101-1210 e 101-1290], mas outro de excecional delicadeza [101-1367], já é acentuadamente Arte Deco, no grafismo das linhas envolventes e no desenho da folhagem inscrita no quadrado central.

Outros produtos de Sacavém, de pasta igualmente industrial, são mais raros, como os padrões relevados inteiramente brancos, com os contornos da decoração realçados a dourado [101-1691], e prateado [101-1825]; ou um modelo de relevo discreto, com raminhos floridos que, num dos exemplares, apenas surgem nos cantos [101-3305], e noutro no centro e nos cantos [101-3774]. Um padrão, apenas sulcado por duas ranhuras cruzadas, mostra pequenos cíclames pintados, destinando-se provavelmente à decoração de lojas [101-1281]. Destaca-se ainda na produção industrial de Sacavém um exemplo de revestimento integral, de influência valenciana, num dilatado painel policromo, formado por um alto pedestal com ramagens e florões estilizados, um pano com azulejos de raminhos, de tipo "figura avulsa", alternando em xadrez com outros desadornados, ligados apenas pelos motivos dos cantos, e uma cercadura com faixa geométrica na base e no remate, realizados através de pintura à pistola (aerografia) sobre azulejos lisos de "pó-de-pedra" [101-1929].

Da Fábrica de Sacavém saíram azulejos industriais com motivos Arte Nova e estampagem monocroma, tais como uma elegante cercadura de túlipas, apenas a azul [101-2476, 101-2477, 101-2478 e 101-2479], e um padrão muito elaborado e raro, com ramos de roseira e fitas cruzadas, de acentuada influência inglesa, numa versão apenas em tons de verde [101-928], e numa variante policroma, colorida manualmente, ainda mais rara [101-1136]. Uma larga produção de azulejos deste tipo, coloridos manualmente, utiliza o motivo dos ramos de espigas e papoilas, associado à tradição da "quinta feira da espiga" e destinada ao revestimento de padarias, pintados em diagonal para aplicação oblíqua dos azulejos, como um exemplar de azulejo único, de tipo "figura avulsa", presente num painel envolvido pelo friso adequado [101-1212], e numa versão mais dilatada, ocupando cada ramo quatro azulejos, numa variante com as papoilas vermelhas [101-1161], e noutra rosadas [101-1160]. Desta fábrica são ainda três painéis de azulejos de "figura avulsa", pintados em aerografia, com representação de diversos frutos e legumes [101-2377, 101-1015 e 101-1016].

Fábrica de Loiça de Sacavém
Friso ornamental

Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
15,5 x 62 cm

101-1233

Fábrica de Loiça de Sacavém
Azulejo

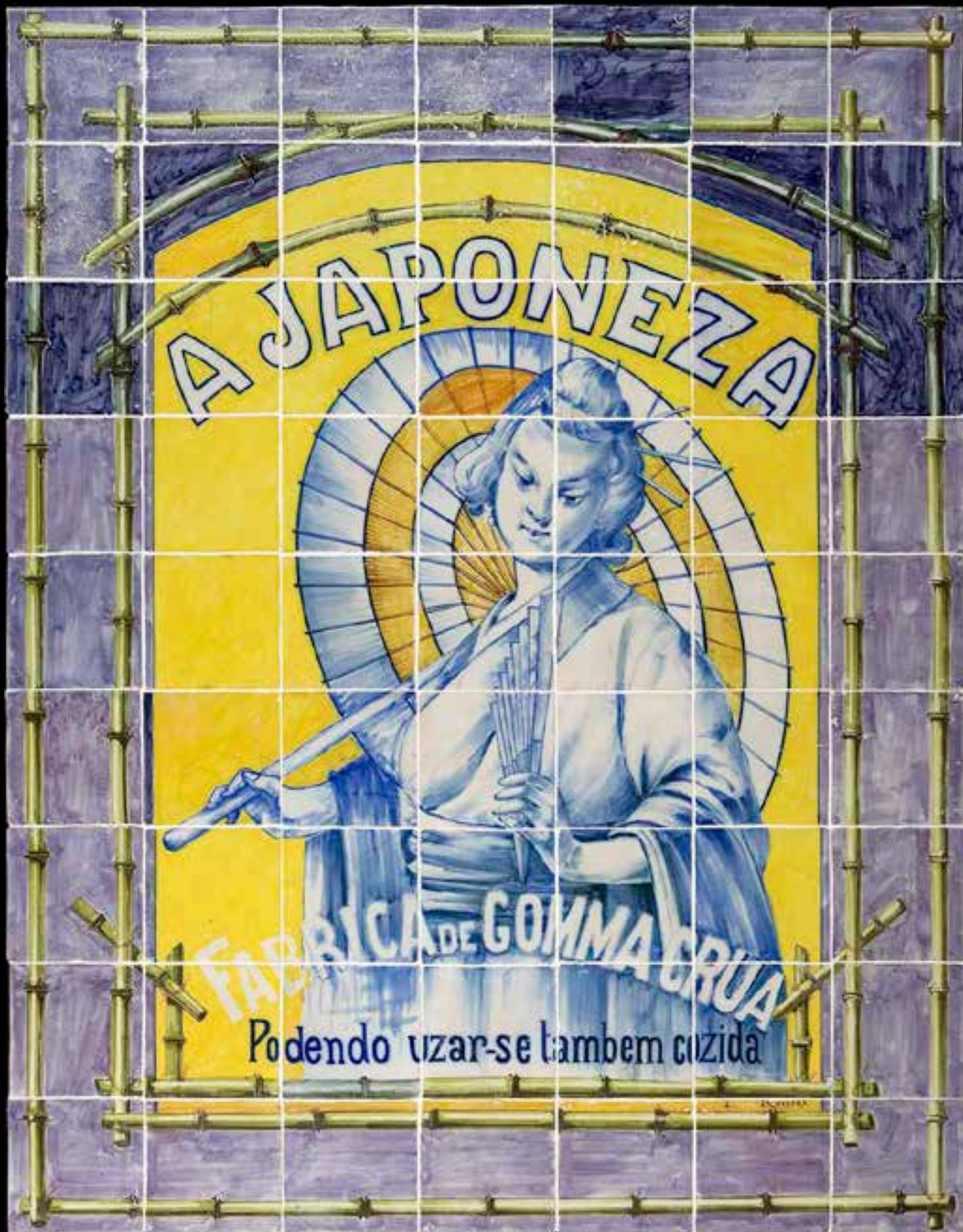
Sacavém, início do século XX
Placa de "pó-de-pedra" com pintura sob o vidrado
15,5 x 15,5 cm

101-1140

Fábrica de Loiça de Sacavém
Azulejo

Sacavém, início do século XX
Placa de "pó-de-pedra" com pintura sobre o vidrado cozido
15,5 x 15,5 cm

101-1199

A JAPONEZA
FABRICA DE GOMMA CRUA
Podendo uzar-se tambem cozida

◀ **Fábrica Roseira**
Painel de azulejos, *A Jap*
Lisboa, c. 1880-1890
Majólica
129 x 100,5 cm
101-275

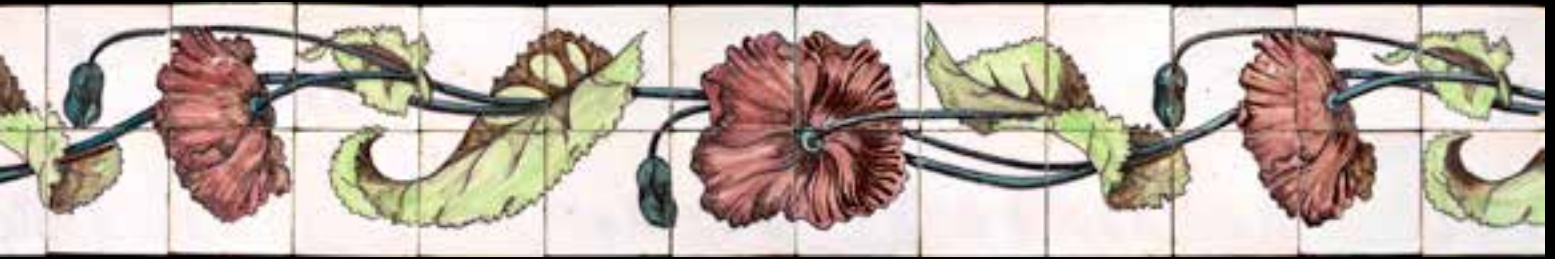
Luiz Cardozo
Painel de azulejos
Lisboa, 1911
Placas de "pó-de-pedra"
com pintura sob o vidrado
170,5 x 98,5 cm
101-4242

José António Jorge Pinto
Fábrica de Cerâmica Constância
Painel de azulejos

Lisboa, c. 1903-1905
Majólica com pintura manual e estampilhas
109 x 218 cm

101-711

Barra ornamental
Lisboa, c. 1908-1916
Estampilha com pintura manual
29,5 x 366,5 cm
101-1223 e 101-2494

Fábrica de Loiça de Sacavém
Barra ornamental
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Estampilha
39 x 127 cm
101-1313

Painel de azulejos de padrão

Lisboa, primeiro quartel do século XX
Estampilha
41,5 x 41,5 cm
101-1320

Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Painel de azulejos de padrão

Lisboa, primeira metade do século XX
Estampilha
61,5 x 61,5 cm
101-1274

Fábrica de Cerâmica Constância
Painel de azulejos

Lisboa, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" com pintura sob o vidrado
91 x 372 cm

101-712

Fábrica de Loiça de Sacavém
Barra ornamental

Sacavém, primeiro quartel do século XX
Estampilha
31 x 433 cm
101-715

Fábrica de Loiça de Sacavém (?)
Barra ornamental

Sacavém (?), c. 1920
Estampilha com pintura manual
31,5 x 141 cm
101-616

Fábrica de Loiça de Sacavém (?)
Barra ornamental
Sacavém (?), c. 1880-1900
Estampilha com pintura manual
47,5 x 180 cm
101-393

Fábrica de Cerâmica das Devesas
Barra ornamental

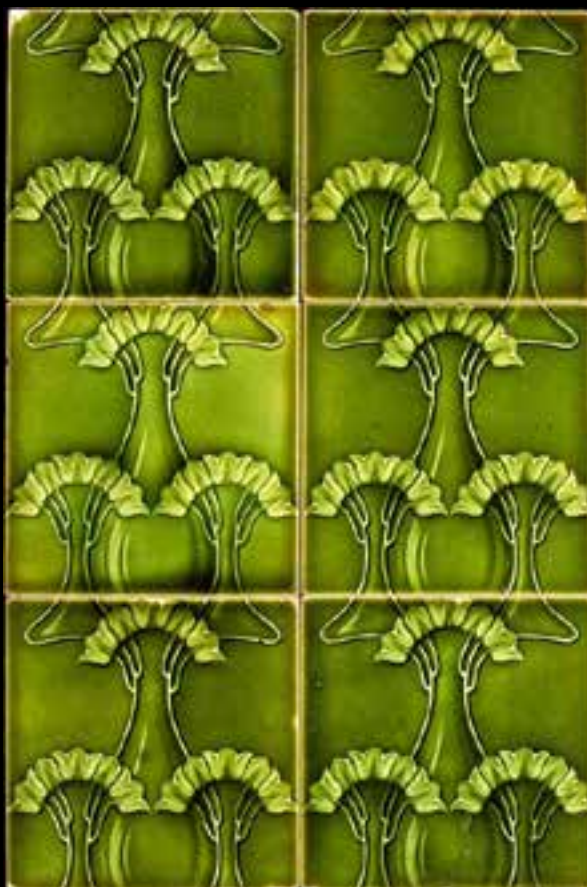
Porto, primeiro quartel do século XX
Estampilha com pintura manual
43 x 128,5 cm

101-1228

Fábrica de Cerâmica das Devesas
Barra ornamental
Porto, primeiro quartel do século XX
Estampilha
28,5 x 128,5 cm
101-1375

Barra ornamental
Lisboa, primeiro quartel do século XX
Estampilha com pintura manual
44,5 x 198 cm
101-279

Barra ornamental
Lisboa (?), c. 1900
Estampilha com pintura manual
31,5 x 157,5 cm
101-1231

Fábrica do Desterro
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
46,5 x 46,5 cm
101-1110

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
47 x 31,5 cm
101-1377

Fábrica do Desterro
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
47 x 47 cm
101-1109

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
47,5 x 31,5 cm
101-1215

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
46,5 x 46,5 cm

101-811

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
62,5 x 78 cm

101-1249

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

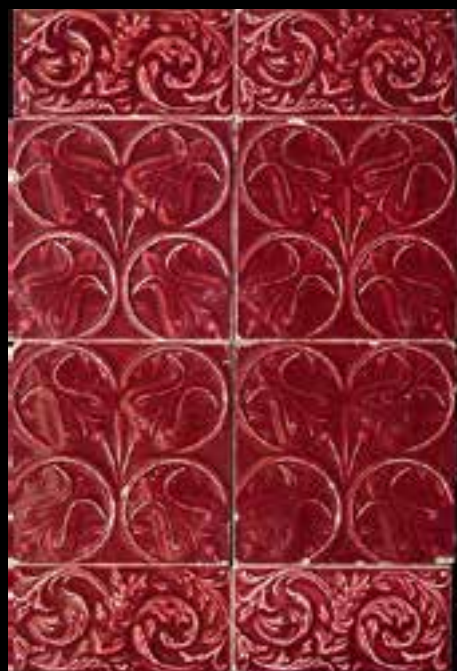
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
94,5 x 78,5 cm

101-1860

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
79 x 63 cm

101-1859

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
77 x 62 cm
101-1325

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
47,5 x 32 cm
101-1871

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
31 x 31 cm

101-1120

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

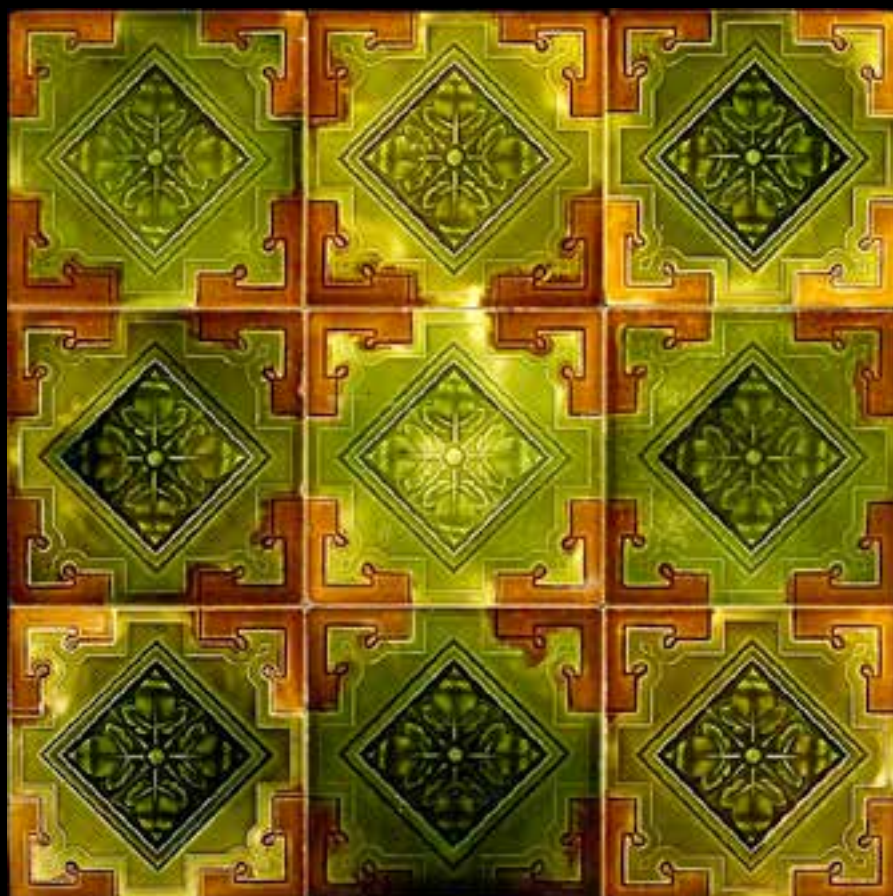
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
30,5 x 30,5 cm

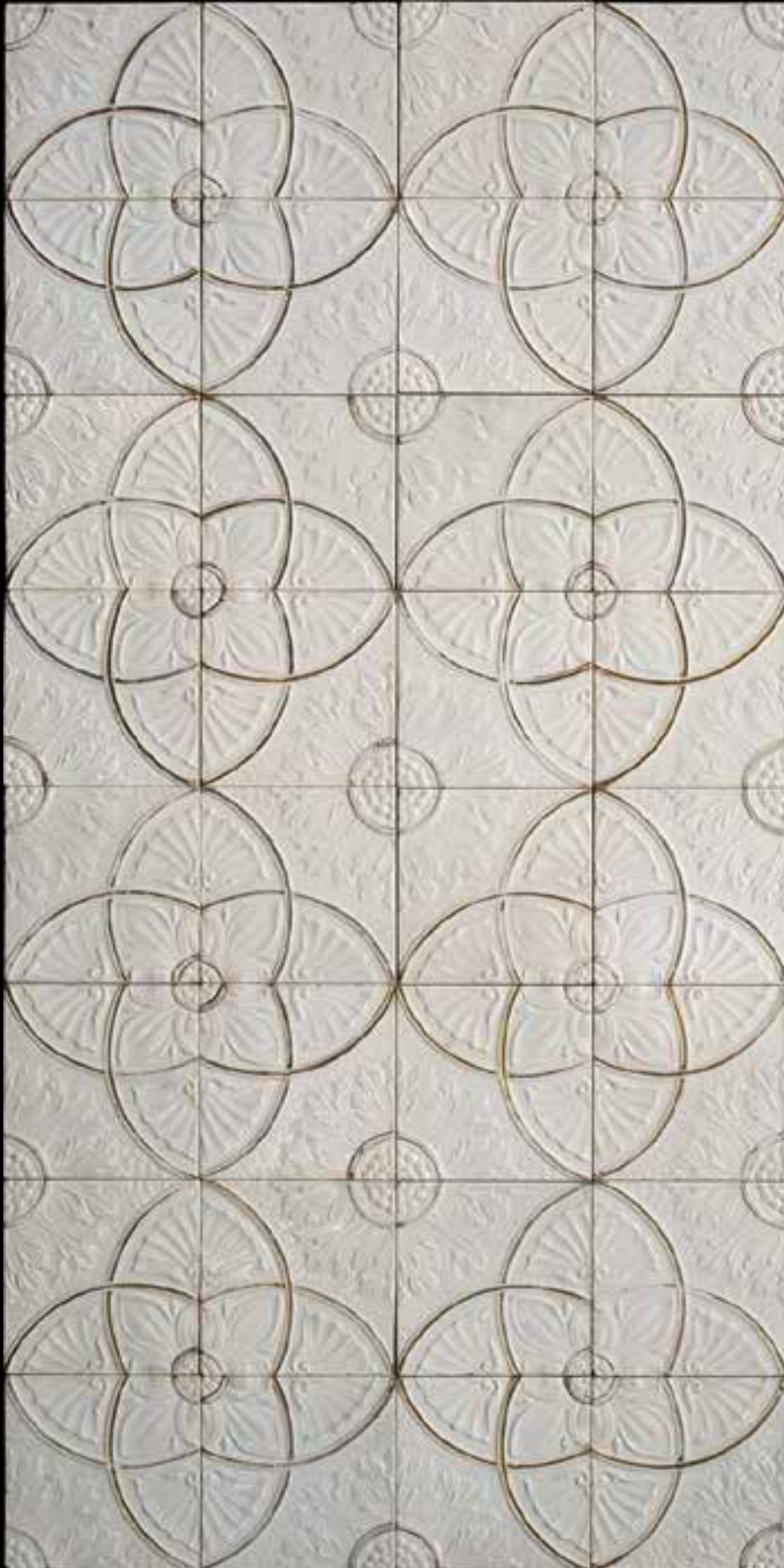
101-1119

Fábrica de Loiça de Sacavém
Friso ornamental

Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
15 x 92 cm

101-1216

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra"
relevadas e vidradas
47 x 47 cm
101-1210

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, c. 1930
Placas de "pó-de-pedra"
relevadas e vidradas
48 x 48 cm
101-1367

Fábrica de Loiça de Sacavém ▶
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra"
relevadas e vidradas
93 x 62 cm
101-1290

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra"
relevadas e vidradas
122,5 x 61,5 cm
101-1691

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra"
relevadas e vidradas
77,5 x 62 cm

101-1825

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, início do século XX
Placas de "pó-de-pedra" com estampagem com pintura manual
15,5 x 47 cm
101-3305

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, início do século XX
Placas de "pó-de-pedra" com estampagem com pintura manual
15,5 x 46,5 cm
101-3774

Fábrica de Loiça de Sacavém ▸
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra"
com estampagem com pintura manual
77,5 x 46 cm
101-128

Fábrica de Loiça de Sacavém
Friso ornamental

Sacavém, primeiro quartel do século XX
Estampagem
15,5 x 93 cm (cada)

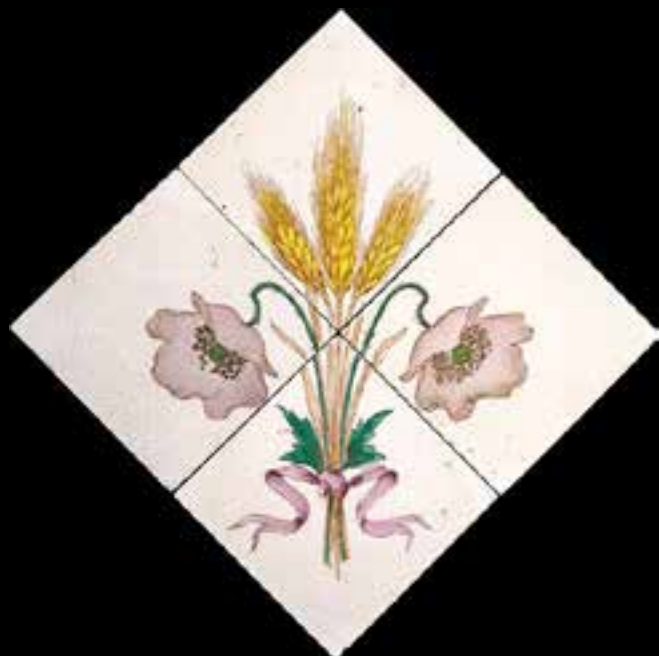
101-2476, 101-2477, 101-2478 e 101-2479

Fábrica de Loiça de Sacavém ▶
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, c. 1910-1930
Aerografia
158,5 x 95 cm

101-1929

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Estampagem com pintura manual
31 x 31 cm
101-1136

◀ **Fábrica de Loiça de Sacavém**
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, primeiro quartel do século XX
Estampagem
62 x 47 cm
101-928

rica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos
imeiro quartel do século XX
pagem com pintura manual
31,5 x 31,5 cm
101-1160

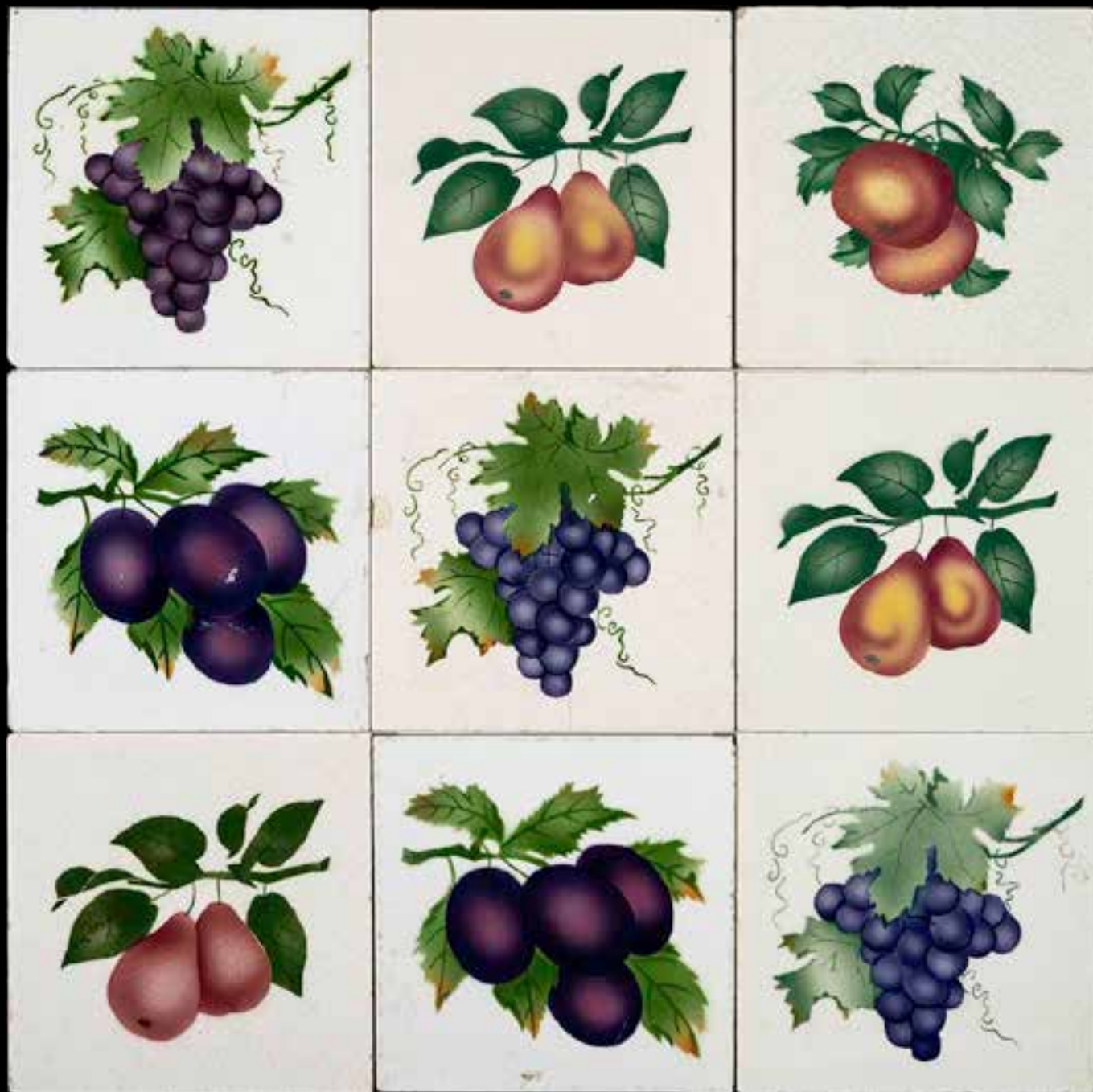
Fábrica de Loiça de Sac
Painel de azulejos

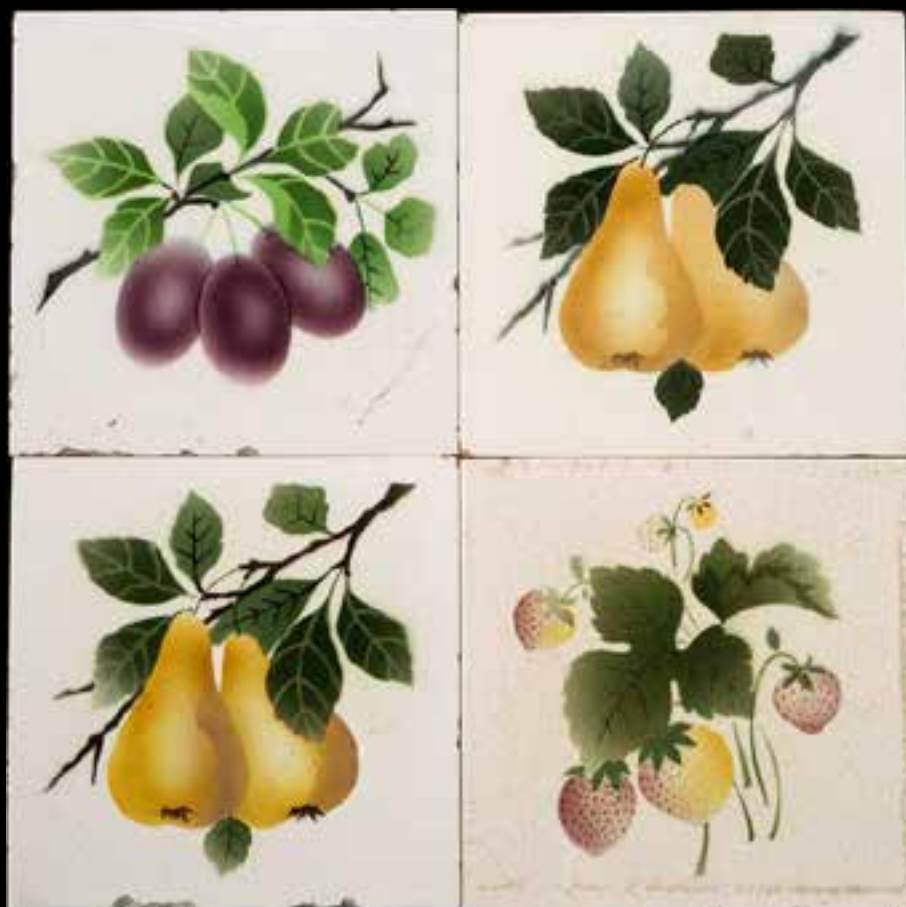
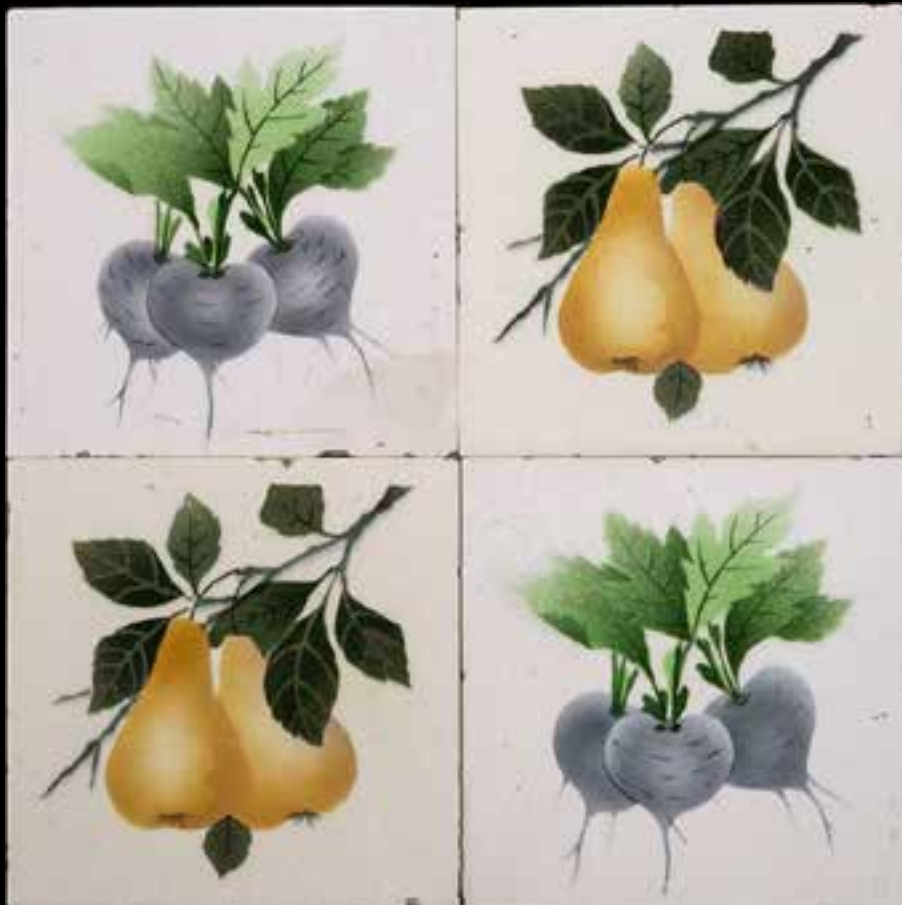
Sacavém, primeiro quarte
Estampagem com pintura
31,5 x 31,5 cm

101-1161

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, primeiro quartel do século XX
Estampagem com pintura manual
95,5 x 95,5 cm

101-1212

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de "figura avulsa"
Sacavém, c. 1920-1940
Aerografia
47 x 47 cm
101-2377

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de "figura avulsa"
Sacavém, c. 1920-1940
Aerografia
30 x 30 cm
101-1015
Em exposição
no Aliança Underground Museum,
Sangalhos

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de "figura avulsa"
Sacavém, c. 1920-1940
Aerografia
30 x 30 cm
101-1016
Em exposição
no Aliança Underground Museum,
Sangalhos

AZULEJARIA MODERNISTA

No final da Primeira Guerra Mundial, em 1918, difunde-se um novo estilo com características contrárias às da Arte Nova, as chamadas *Arts Decoratifs* ou, mais vulgarmente, as *Arts Deco*, já anunciadas pela Arte Nova inglesa e germânica, que em Portugal teve como pioneiros os principais representantes nacionais do Movimento *Arts & Crafts*, o arquiteto Raúl Lino e o escultor e ceramista Costa Motta Sobrinho, já antes referido. Neste movimento modernista, que perdurou quase até 1940, a volumetria da fase antecedente é substituída pela geometrização das formas e pela decomposição do espaço em superfícies planas, tanto nas composições geométricas mais abstratas, como nas figuras e ornatos. Com a utilização cada vez mais generalizada das construções de betão, o azulejo abandonou progressivamente o revestimento de fachadas, mas manteve um papel preponderante nas lojas e nas entradas dos prédios, chegando a ser desenhado por arquitetos como Porfírio Pardal Monteiro e alcançando uma qualidade de design e de realização técnica invulgares em toda a azulejaria portuguesa (MECO, 1989; *A Arte Déco na Azulejaria em Portugal*, 2013).

Para além de várias fábricas espalhadas pelo país que produziram azulejos Arte Deco, como a das Caldas da Rainha (Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro) e as do Porto (Carvalhinho e Devesas), foi em Lisboa que este estilo teve produção mais vasta, nomeadamente nas fábricas de Sacavém e na Lusitânia. Em Sacavém, destacam-se os variados padrões e restantes adereços (cercaduras, tarjas e frisos) pintados à pistola (aerografia), utilizando estampilhas ou máscaras de zinco recortado, produzindo motivos depurados, alguns com elementos futuristas e outros com malhas abstratas, e originais efeitos cromáticos, esbatidos em *degradés*, também utilizados na louça realizada nesta fábrica. Diversos modelos ainda se aproximam da Arte Nova, como o padrão de nenúfares, com os frisos de remate apropriados, de belíssima e depurada composição, muito usada em padarias e outras lojas [101-1925].

Algumas composições são muito características do novo estilo, como a combinação de sanefas e faixas verticais em *degradé*, realizada tanto a azul, como no exemplar [101-289], como a verde e a castanho, usada em entradas de prédios e em lojas, e mais excecionalmente em fachadas de Vila Franca de Xira (onde se encontram interessantes aplicações Arte Deco). Igualmente belíssima é outra sanefa mais elaborada [101-332], usada como remate de revestimentos de azulejos brancos, como no painel [101-1261]. Os modelos mais representativos são os padrões que utilizam motivos depurados, incluindo o que utiliza apenas quadradinhos azuis [101-1315] e o que é formado por quadrados, círculos e raminhos, de azulejo único [101-1255], ou um padrão mais elaborado, de 2x2 azulejos, preenchido por dois quadrados concêntricos e por círculos sobrepostos, dispostos nas diagonais [101-1239], sugerindo admiravelmente a decomposição de planos no espaço, que é muito característica deste estilo. O mesmo efeito observa-se no azulejo único com a engenhosa sobreposição de estruturas geométricas, a verde e a castanho, resultante do uso de duas máscaras [101-1173], ou no inesperado exemplar com decoração futurista, em versão azul [101-1187], do qual existe outra policroma, revelando a utilização hábil de várias máscaras de zinco. Um outro exemplar é formado apenas por florões castanhos, de efeito expressionista que revela influência alemã, realizado apenas com uma máscara de zinco muito rendilhada [101-1283].

Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Placa de anúncio da fábrica

Lisboa, segundo quartel do século XX
Majólica com estampilha
20,5 x 20,5 cm
101-2957

As mais belas realizações de azulejaria Arte Deco foram produzidas pela Companhia de Fábricas Cerâmicas Lusitânia (Lisboa), representada por uma graciosa placa cerâmica de propaganda, na qual está pintada uma casa tradicional portuguesa segundo o modelo do arquiteto Raúl Lino [101-2957]. A oficina de azulejos desta fábrica foi dirigida por António Costa, um excecional e quase desconhecido artista que criou composições figurativas de linguagem gráfica muito peculiar, como o excecional painel, dos "GRANDES ARMAZENS DAS ILHAS" [101-291], proveniente da Rua de São Bento, 108-132 (Lisboa), e que utiliza uma interessante linguagem de cartaz modernista.

As criações mais originais de António Costa são as que apresentam (a delimitar as cores lisas), separadores de pasta cerâmica aplicada através de bisnagas, conhecidos como "tubagem" (ou pela designação inglesa de *tube-lining*), em vez das arestas moldadas tradicionais. Esta técnica, que permitiu as realizações mais inovadoras e graficamente mais conseguidas da Fábrica Lusitânia, usada em painéis figurativos, como os aplicados na entrada e em salas do prédio da Rua Óscar Monteiro Torres, 40 (Lisboa), serviu igualmente para a realização de diversas obras seriadas notáveis, como o comprovam alguns dos exemplares, incluindo uma composição de linhas onduladas, separando faixas

de cores lisas ou texturadas [101-1912]; um excecional padrão modernista, de formas geométricas em cores lisas contrastadas [101-1241]; e um vasto painel de padronagem geométrica de excecional design e realização técnica [101-4496], rematado por um belíssimo friso, do qual a Coleção Berardo tem um fragmento, de cor diferente [101-1132], representando o que de melhor foi produzido em Portugal em estilo Arte Deco. Outras criações seriadas desta fábrica, pintadas em estampilha, são igualmente representativas do movimento mas não têm a mesma qualidade artística, tais como dois padrões decorados apenas a azul [101-1208 e 101-1744].

A implantação de uma arquitetura e uma estética oficiais Estado Novo, em 1940, em especial através da influente *Exposição do Mundo Português*, em Belém (Lisboa), foi prejudicial ao azulejo, relegando-o para um papel relativamente secundário de adereço folclorizante, na linha desenvolvida poucos anos antes pela produção de azulejos de "figura avulsa" com motivos tradicionais, desenhados por criadores destacados como Carlos Botelho, Tomás de Melo, Fred Kradolfer, Paulo Ferreira e Bernardo Marques [101-2260 e 101-2264], e pela recreação de lambrilhas de pavimento, com os mesmos motivos [101-2265], combinadas com tijoleira, produtos estes que tiveram sucesso tanto nas pousadas do SNI, como nos pavilhões portugueses de várias exposições internacionais. Integra-se nesta corrente um raro azulejo de "figura avulsa" relevado de temática popular [101-984], possivelmente da Fábrica Viúva Lamego. A Arte Deco ainda sobreviveu durante algum tempo neste contexto, diluindo-se progressivamente mas apresentando ocasionalmente realizações originais, como uma excecional composição formada por uma malha geométrica de molduras entrelaçadas, modernistas, enquadrando ramos floridos ou aves de tendência folclorizante mas extremamente graciosas [101-172], de cerca de 1940, de produção e autoria não identificadas (SAPORITI, 1992).

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de "figura avulsa"
Sacavém, c. 1920-1940
Aerografia
141,5 x 126 cm
101-1925

Fábrica de Loiça de Sacavém
Silhar com sanefa
Sacavém, c. 1920-1930
Aerografia
141 x 188 cm
101-289

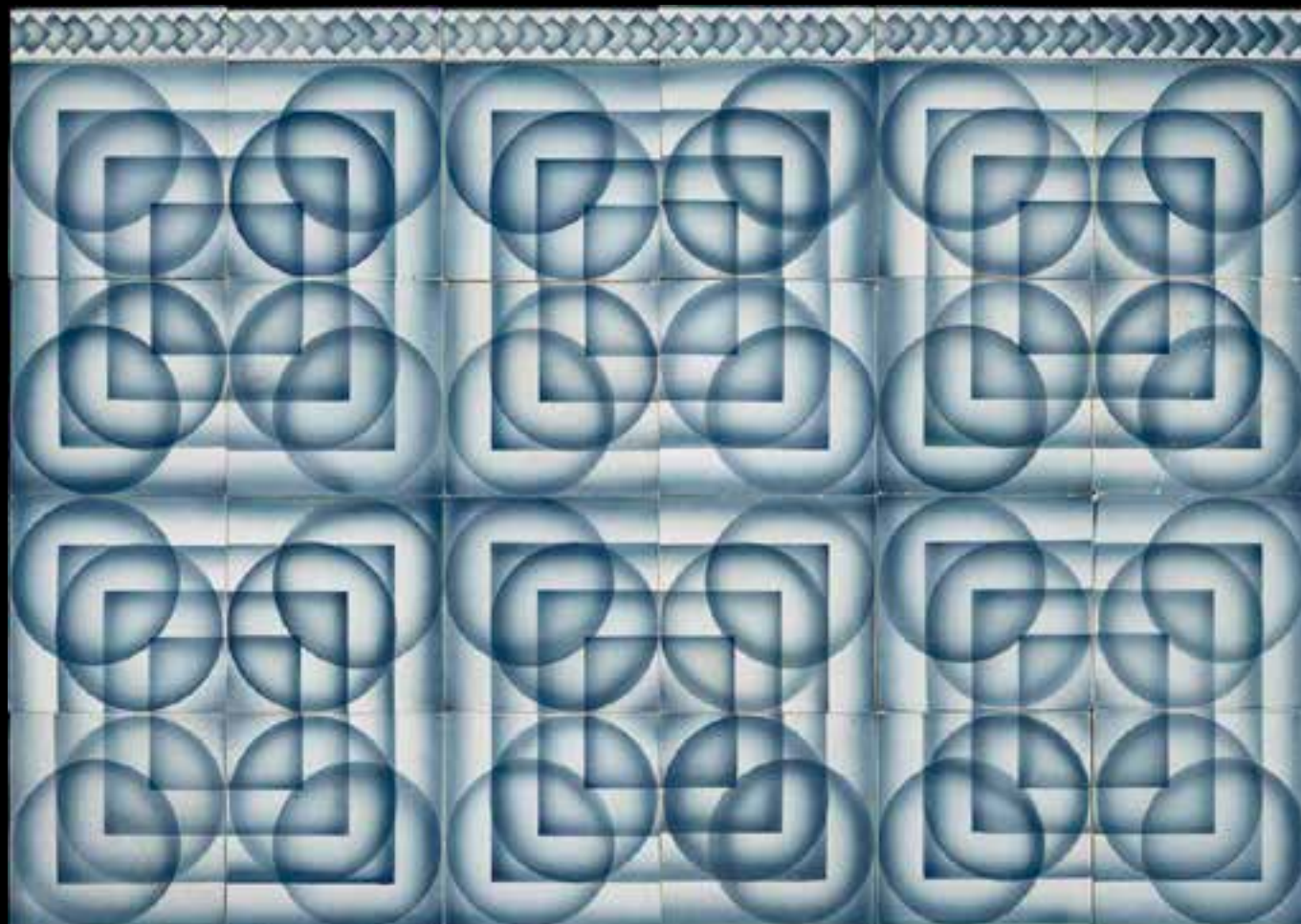
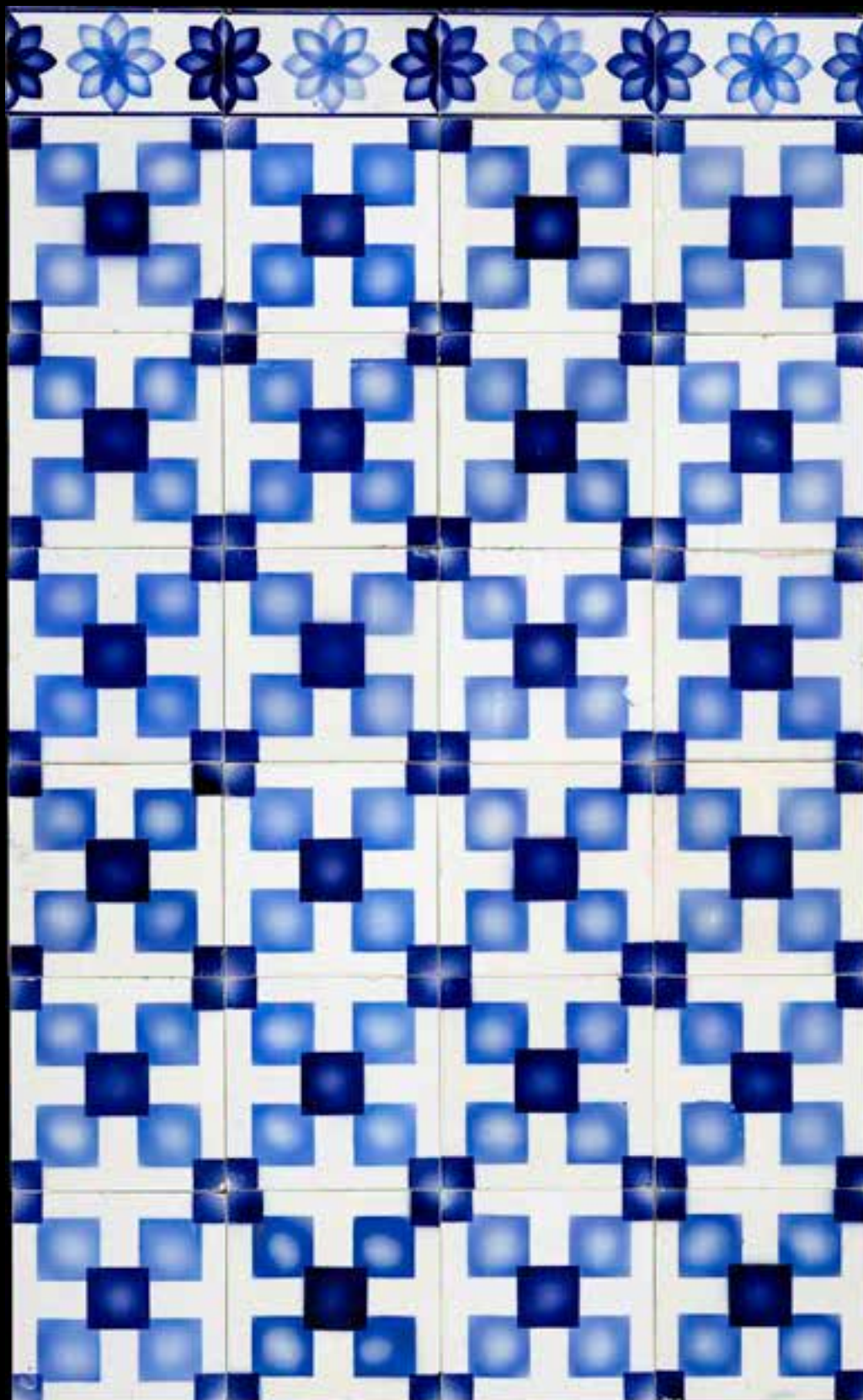
Fábrica de Loiça de Sacavém
Silhar com sanefa

Sacavém, c. 1920-1930
Aerografia
129 x 77,5 cm

101-1261

Em exposição no Museu Arte Nova Arte Deco, Alcântara

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos - Sanefa
Sacavém, c. 1920-1930
Aerografia
30 x 140 cm
101-332

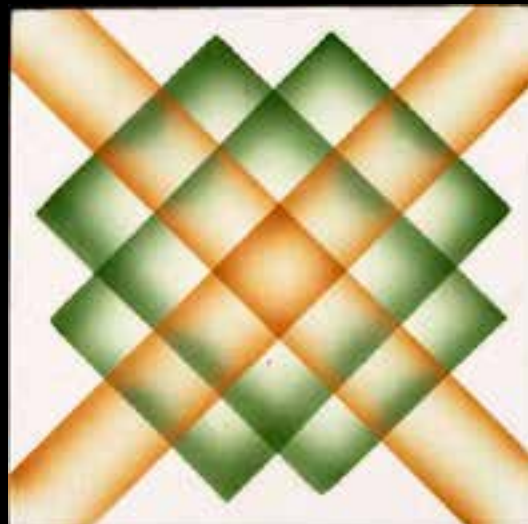
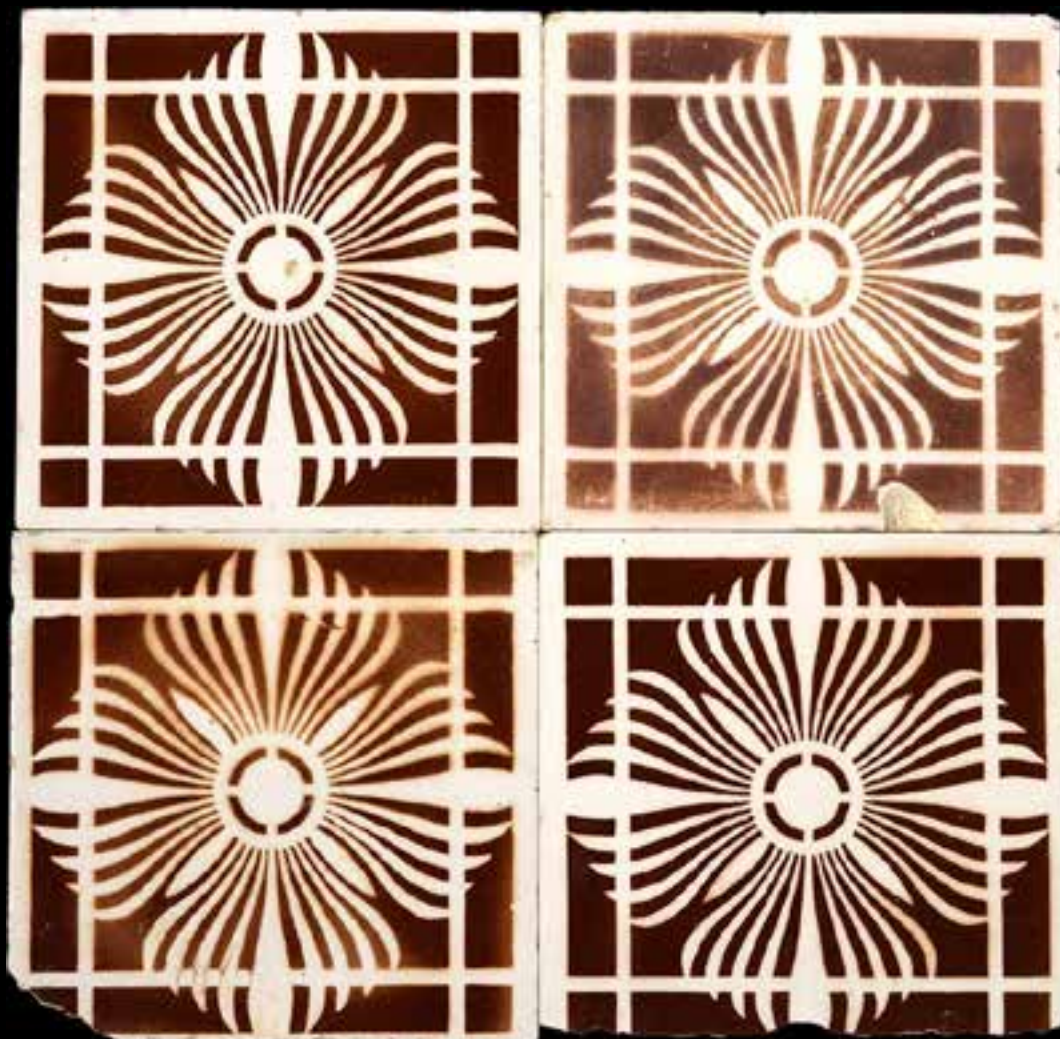
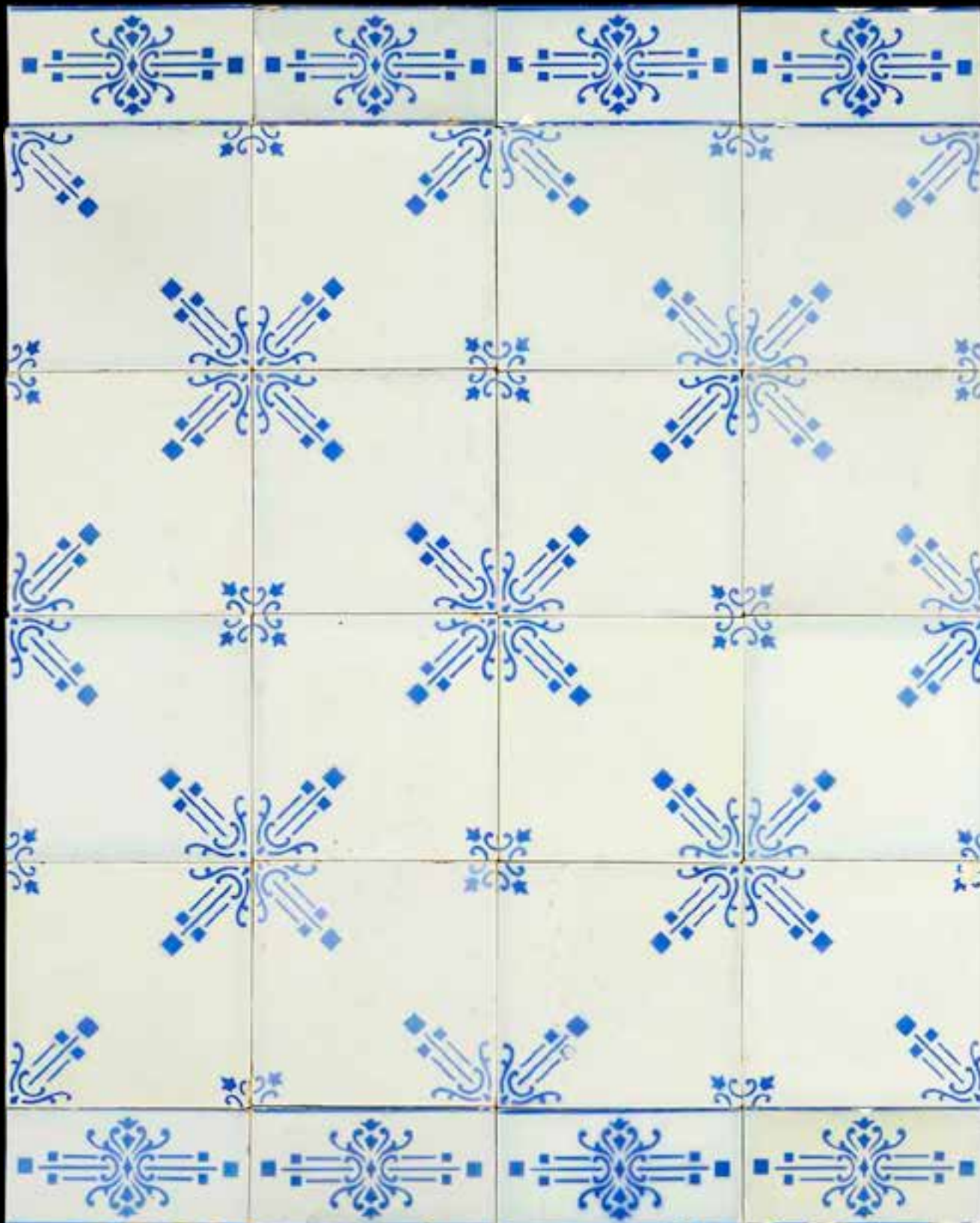
Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão
Sacavém, c. 1920-1940
Aerografia
66,5 x 94 cm
101-1239

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, c. 1920-1940
Aerografia
102 x 62,5 cm
101-1315

Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos de padrão

Sacavém, c. 1920-1940
Aerografia
62,5 x 62,5 cm

101-1255

Fábrica de Loiça de Sacavém
Azulejo
Sacavém, c. 1920-1940
Aerografia
15,5 x 15,5 cm
101-1187

Fábrica de Loiça de Sacavém
Azulejo
Sacavém, c. 1920-1940
Aerografia
15,5 x 15,5 cm
101-1173

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1920-1940
Aerografia com estampilha
31 x 31,5 cm
101-1283

Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Painel de azulejos de padrão

Lisboa, c. 1920-1940
Estampagem
73 x 58,5 cm

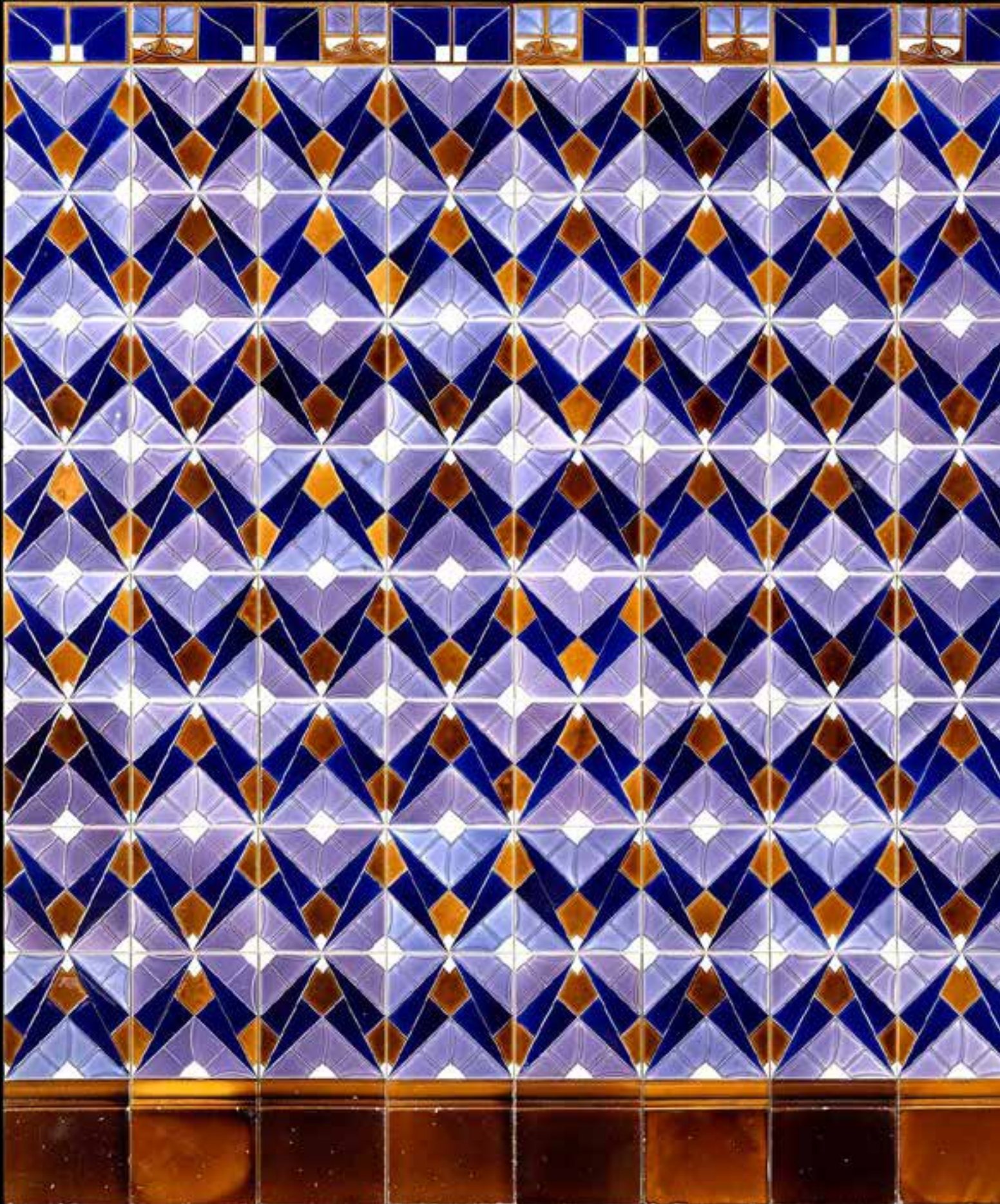
101-1241

Em exposição no Museu Arte Nova Arte Deco, Alcântara

António Costa
Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Painel de azulejos, *Grandes Armazéns das Ilhas*

Lisboa, c. 1930
Majólica
167 x 349 cm

101-291

CARPETES DE CAIRO
JUNCO-MALACA
EJANAS
VENDA NOS
AZENS DAS ILHAS
A 132 TELF.NE T. 801

António Costa
Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Friso de azulejos de padrão

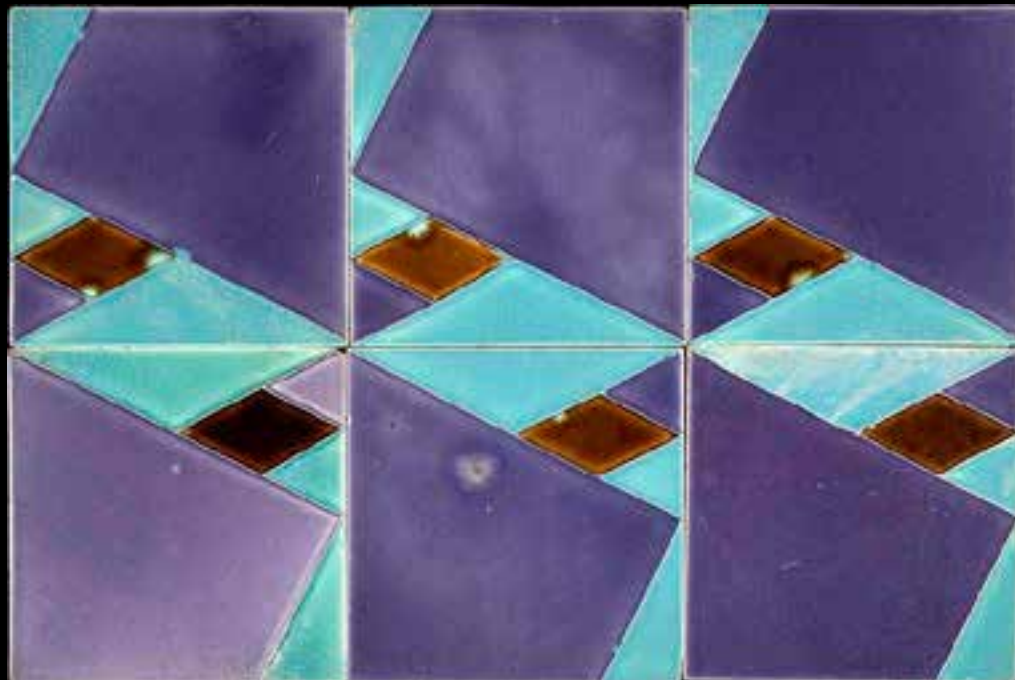
Lisboa, c. 1920-1940
Placas de "pó-de-pedra" com vidrados separados por tubagem
7,5 x 46 cm

101-1132

Em exposição no Museu Arte Nova Arte Deco, Alcântara

António Costa
Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Painel de azulejos de padrão

Lisboa, c. 1920-1940
Placas de "pó-de-pedra" com vidrados separados por tubagem
148 x 155 cm

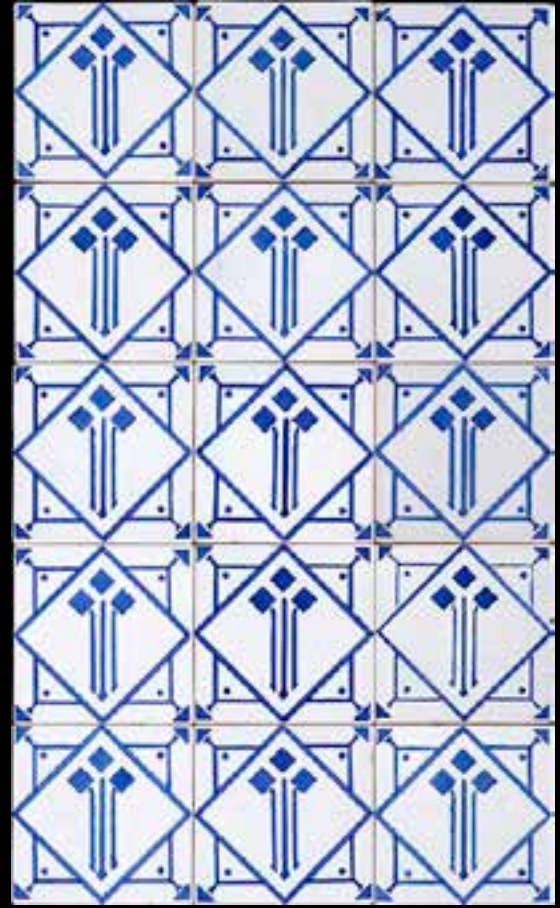
101-4496

António Costa
Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Painel de azulejos de padrão

Lisboa, c. 1920-1940
Placas de "pó-de-pedra"
com vidrados separados
por tubagem
30,5 x 46 cm

101-1245

António Costa
Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Painel de azulejos seriados

Lisboa, c. 1920-1940
Placas de "pó-de-pedra"
com vidrados separados
por tubagem
46 x 46 cm

101-1912

Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1920-1940
Estampilha
78 x 47 cm
101-1744

Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1920-1940
Estampilha
108,5 x 62 cm
101-1208

Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, c. 1940
Estampilha
28 x 56,5 cm
101-2260
Em exposição no Aliança Underground Museum, Sangalhos

Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego (?)
Azulejo de "figura avulsa"
Lisboa, c. 1940
Majólica relevada
14,2 x 14,2 cm
101-984

Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, c. 1940
Estampilha
30 x 40 cm
101-2264
Em exposição no Aliança Underground Museum, Sangalhos

Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego ▶
Painel de lambrilhas de "figura avulsa"
Lisboa, c. 1940
Estampilha
35 x 55,5 cm
101-2265
Em exposição no Aliança Underground Museum, Sangalhos

MARIA

Painel de azulejos de padrão
Lisboa, c. 1940
Majólica
97,5 x 139,5 cm
101-172

AZULEJARIA HISTORICISTA E REVIVALISTA

Mais ligadas aos meios católicos e monárquicos, estas criações de características conservadoras e tradicionalistas desenvolveram-se desde finais do século XIX até meados do século XX, paralelamente às correntes Arte Nova e Arte Deco, mais modernas e favorecidas pela burguesia, não obstante vários artistas terem produzido obras integradas em ambas as tendências, como José António Jorge Pinto, António Costa, Carlos Afonso Soares ou Viriato Silva. Apesar do caráter romântico da sua obra, o "Ferreira das Tabuletas" pode ter influenciado a génese deste movimento, através de alguns dos seus painéis historiados, mas o verdadeiro iniciador do mesmo foi o pintor e decorador Pereira Cão, cuja vasta obra influenciou a de outros artistas como, entre outros, José Basalisa, Carlos Alberto Nunes e Benvindo Ceia. Estes desenvolveram obras de pendor historicista, com temáticas associadas aos grandes feitos da história de Portugal ou a motivos tradicionais, de expressão fortemente revivalista, usando a linguagem decorativa dos séculos anteriores, nomeadamente os movimentos Barroco, Rococó e Neoclássico, ou expressões ecléticas, culminando na realização dos painéis de grande número de estações dos caminhos de ferro (Vilar Formoso, Porto, Aveiro, Rio Tinto, Mafra, Santarém, Santiago do Cacém, Sines e Estremoz) e de vários mercados (Setúbal, Santarém e Funchal), em especial nos anos 1930, quando as imagens de tipo "bilhete postal regional" se tornaram habituais. A maior parte das fábricas e artistas portugueses produziram azulejos deste tipo, como a Viúva Lamego (Alves de Sá e Eduardo Leite), Constância (Viriato Silva e Leopoldo Battistini), Sacavém (Carlos Afonso Soares e Carlos Mourinho), Arcolena (Pedro Jorge Pinto), Lusitânia (António Costa), Sant'Anna (Gilberto Renda), todas em Lisboa; Fonte Nova (Licínio Pinto e Francisco Pereira), Aleluia (Carlos Aleluia e J. Oliveira), em Aveiro; Torrinha (Carlos Branco), Devesas (José Teixeira Lopes), no Porto (MECO, 1989; SAPORITI, 1992; *Jorge Colaço e a Azulejaria Figurativa...*, 2019).

A Coleção Berardo possui um vastíssimo acervo de azulejos deste estilo, alguns formando conjuntos distintos, expostos noutros núcleos. Para o Museu Berardo Estremoz, foi feita uma seleção reduzida de peças, que procuram evidenciar obras de alguns dos pintores destacados deste período e que representam as principais tendências do movimento historicista, juntamente com os dois painéis figurativos do "Ferreira das Tabuletas", já tratados no século XIX. De Pereira Cão, pseudónimo artístico do pintor e decorador José Maria Pereira Júnior (1841-1921), interessante pintor eclético, ativo na Fábrica Viúva Lamego, com vasta obra (painéis do pátio do Palácio da Rosa (Lisboa), do Palácio de Estoi (Faro), remodelação da capela-mor da Igreja Paroquial de Carcavelos)), estão incluídos dois painéis ornamentais (de um conjunto de três), com bustos femininos e cornucópias de frutos, [101-789 e 101-791], de 1910, provenientes da fachada de um prédio demolido, no Campo Grande (Lisboa).

Associado a um discípulo de Pereira Cão, o pintor e decorador José Basalisa (1871-1961), e sintetizando o ideário historicista com as formas da Arte Nova, temos um magnífico painel centrado pela cabeça de um fauno [101-449], avental de janela proveniente da fachada de um prédio da Avenida Duque de Ávila (Lisboa), legendado "LOPES & BASALISA / OF. NA / - R. D'ARRABIDA – 23 -", sendo esta morada a do ateliê de José Basalisa.

José António Jorge Pinto (1875-1945), o maior pintor de azulejos Arte Nova, presenteia-nos igualmente com uma produção historicista de excecional qualidade, como a escadaria da Casa dos Patudos (Alpiarça), os painéis da entrada do Pavilhão Carlos Lopes (Lisboa) ou os da Estação do Bombarral. Esta tendência está representada por um painel mostrando uma *Corrida de carros* [101-3765], proveniente das cocheiras de Santos Jorge, junto da Estação do Estoril, de 1916-1917 (FEVEREIRO, 2015). A Coleção Berardo inclui outros painéis do mesmo espaço, bem como um conjunto de *Vistas de Lisboa* com cercaduras neobarrocas, expostos no Aliança Underground Museum (Sangalhos), do mesmo autor.

Jorge Colaço (1868-1942), pintor formado nos meios académicos de Paris do século XIX e também caricaturista, foi o artista mais destacado deste movimento e aquele que melhor interpretou na azulejaria os ideais monárquicos do Integralismo Lusitano, deixando uma obra vastíssima em Portugal e no estrangeiro. Colaço pintava sobre vidrado já cozido, à maneira da aguarela, numa técnica não específica do azulejo, geralmente fria, mas com largueza de conceção e cuidada realização artística. Até 1922, teve oficina na Fábrica de Sacavém, onde teve como colaborador o pintor Carlos Afonso Soares (mestre no estilo Arte Nova) e onde realizou os seus melhores trabalhos, como os do Palácio Hotel do Buçaco (Mealhada), da Estação de São Bento (Porto), do Palácio do Rio Frio (Palmela), do Palácio de Sant'Ana (Ponta Delgada), e da Casa do Alentejo, antigo Club Magestic (Lisboa), alguns de cores vibrantes. A partir de 1923, teve oficina na Fábrica Lusitânia, e a sua obra tornou-se mais académica, como os painéis das fachadas das Igrejas dos Congregados e de Santo Ildefonso (Porto), e em várias estações de caminhos de ferro, como as de Vila Franca de Xira, Lousã, Beja, Évora, Vale de Peso ou Castelo de Vide, as últimas com molduras modernistas, influenciadas pelo artista da fábrica, António Costa, com quem realizou a decoração do Tribunal de Coimbra (EMANUEL, 2019).

Dos painéis de Jorge Colaço, pintados apenas a azul-cobalto, o mais destacado representa uma *Cena campestre*, com um camponês e um carro de bois, em enquadramento arquitetónico [101-666], realizado na Fábrica de Sacavém cerca de 1920, muito idêntico aos painéis das varandas do Palácio do Rio Frio (Palmela) e a outros que realizou

para Montevideu. O painel legendado "S. JOACHIM MDCDXXII" [101 619], é outra interessante criação da mesma fábrica, mas o painel reduzido e singelo, com um *Eremita* [101-787], datado de "27-9-1929", já foi realizado na Fábrica Lusitânia.

Carlos Afonso Soares começou na Fábrica de Sacavém como artista Arte Nova, tornando-se depois, influenciado por Colaço, um pintor revivalista, como o comprovam os painéis que produziu para certas casas na Rua Dr. Álvaro de Castro (Lisboa). O painel, *Dança de Ninfas* [101-287], com enquadramento recortado neorrococó, proveniente do exterior de uma antiga clínica da Avenida Duque de Ávila (Lisboa), é um bom exemplar desta corrente e reflete bem a influência das obras de Jorge Colaço, com quem já várias vezes foi confundido.

Outro artista marcante neste período foi o pintor e ceramista de origem italiana Leopoldo Battistini (1865-1936), que esteve ligado à Fábrica Constância, onde teve como colaborador Viriato Silva e onde produziu uma obra vasta mas algo desigual, entre expressões simbolistas, influências da majólica e tendências revivalistas, caracterizando-se por efeitos cromáticos fortes e expressivos nas suas melhores obras, como um painel que representa a *Rainha Santa Isabel, entre Camões, Nuno Álvares Pereira, Santo António e o Infante D. Henrique*, colocado na capela da Fortaleza de São Julião da Barra (Oeiras), e nos painéis das estações de Leça do Balio, São Mamede da Infesta, Elvas e Fronteira. De sua autoria é um painel estreito, com paisagem central envolvida por agitado enquadramento neorrococó [101-1923], e outro legendado "DONA ISABEL DE ARAGÃO", no qual a rainha surge a separar as tropas do marido e do filho nos Campos de Alvalade, datado de 1924. Possivelmente baseada nas ilustrações históricas de Alfredo Roque Gameiro, esta é uma das melhores obras do artista, apresentando um desenho muito cuidado e pintura azul transparente, com apontamentos amarelos. É assinada pelo artista e por Viriato Silva, que realizou o enquadramento policromo, de fino gosto neorococó [101-288].

A Fábrica Sant'Anna teve igualmente um papel preponderante neste contexto de azulejaria saudosista. Numa produção muito variada, avultam as obras inspiradas pelas estéticas setecentistas, nomeadamente as que foram realizadas pelo pintor e excelente decorador Gilberto Renda, como as estações de caminho de ferro de Caminha, Santiago do Cacém, Sines e Vila Viçosa, ou a frontaria de uma vivenda na Quinta do Anjo (Palmela). A Fábrica Sant'Anna está representada por um painel ornamental policromo, de "figura avulsa", na qual se insere uma cartela preenchida por ramagens, com uma ave pousada [101-171], assinada pelas iniciais "A. R." (dois painéis idênticos, existentes na Coleção, apresentam, respetivamente, a assinatura "A. Lopes" e a data 1938). A produção de painéis historicistas na Fábrica Sant'Anna prolongou-se até quase ao presente, ganhando na maior parte dos casos um caráter serôdio e tornando-se apenas uma reprodução do século XVIII.

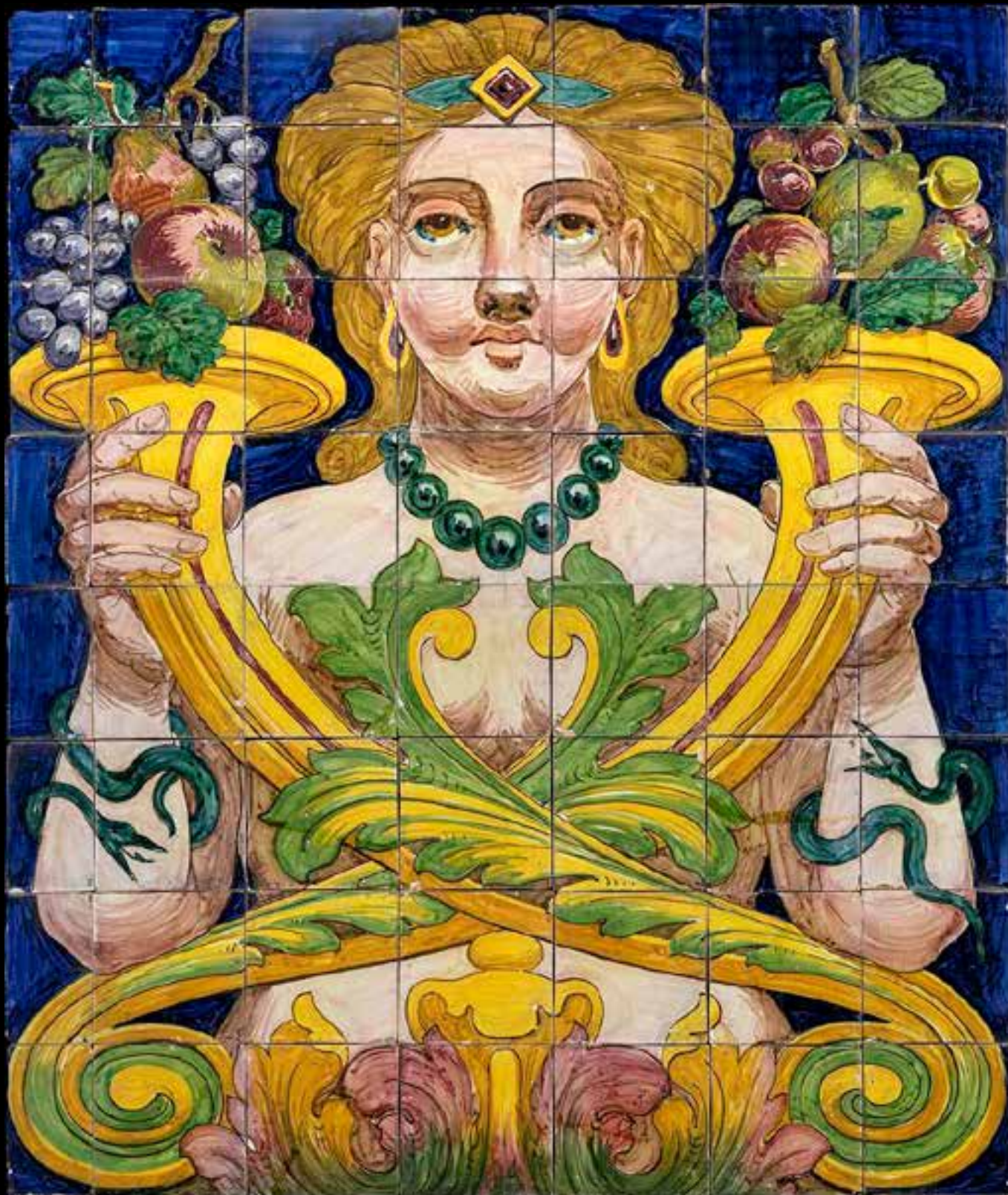
A. R.
Fábrica Sant'Anna
Painel de azulejos

Lisboa, segundo quartel do século XX
Majólica
58 x 58 cm

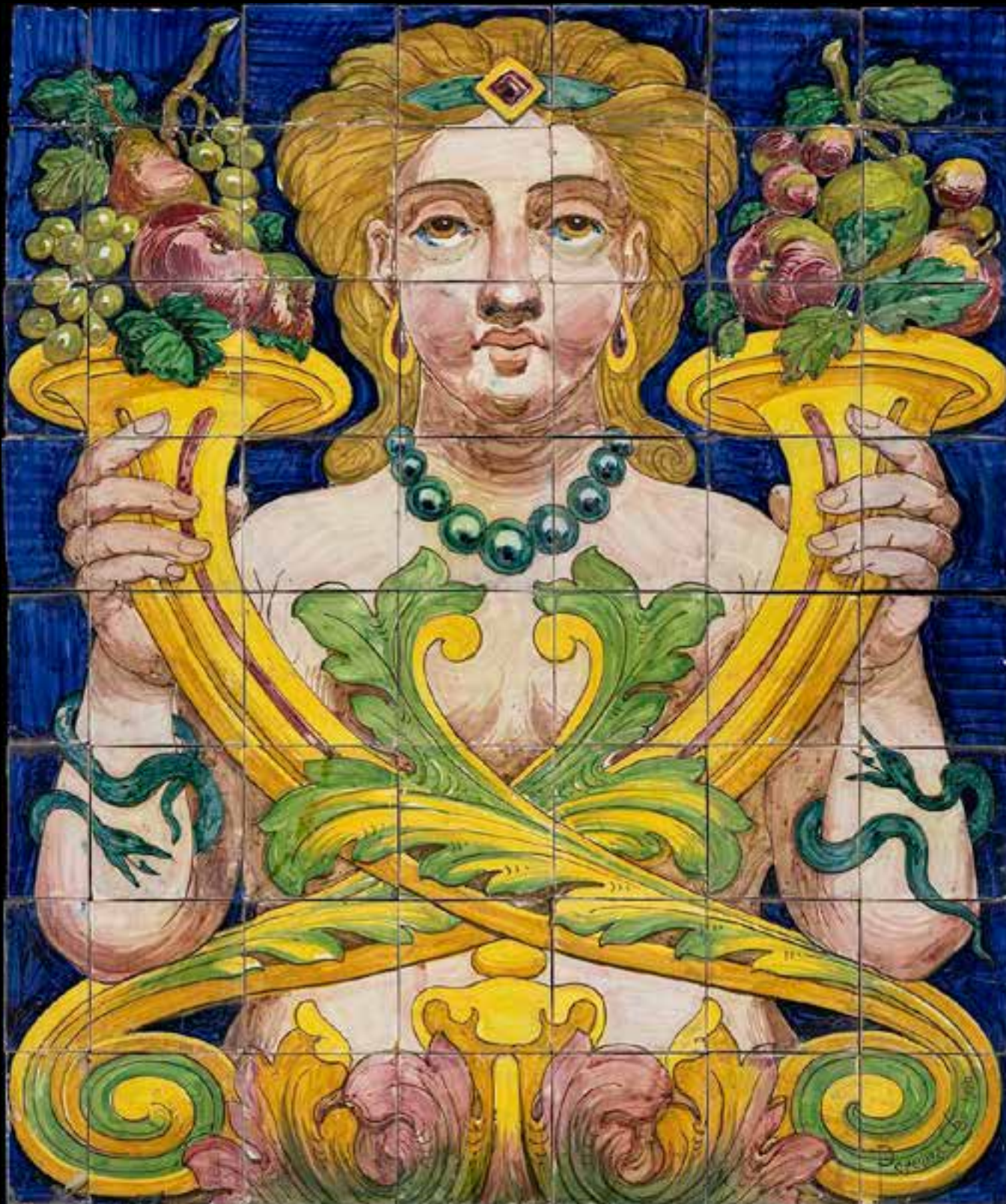
101-171

José Basalisa
Painel de azulejos

Lisboa, final do século XIX,
início do XX
Majólica
74 x 109 cm

101-449

Pereira Cão
Painel de azulejos

Lisboa, 1910
Majólica
114 x 96 cm

101-789

Pereira Cão
Painel de azulejos

Lisboa, 1910
Majólica
114 x 95,5 cm
101-791

José António Jorge Pinto
Fábrica de Cerâmica Constância (?)
Painel de azulejos, *Corrida de carros*

Lisboa, c. 1916-1917
Majólica
57 x 121 cm

101-3765

◄ **Jorge Colaço**
Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos, *Cena campestre*

Sacavém, c. 1920
Placas de "pó-de-pedra"
com pintura sobre vidrado cozido
212 x 135 cm

101-666

Jorge Colaço
Fábrica de Loiça de Sacavém
Registo, *São Joachim*

Sacavém, 1922
Placas de "pó-de-pedra" com pintura sobre vidrado cozido
70,5 x 51 cm

101-619

Jorge Colaço
Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Registo, *Eremita*

Lisboa, 1929
Placas cerâmicas com pintura sobre esmalte cozido
52 x 39 cm

101-787

Carlos Afonso Soares
Fábrica de Loiça de Sacavém
Painel de azulejos, *Dança de Ninfas*
Sacavém, c. 1900-1925
Placas de "pó-de-pedra" com pintura sob o vidrado
202,5 x 251 cm
101-287

Leopoldo Battistini
Fábrica de Cerâmica Constância
Painel de azulejos

Lisboa, c. 1920-1930
Majólica
203 x 92 cm

101-1923

Leopoldo Battistini e Viriato Silva
Fábrica de Cerâmica Constância
Painel de azulejos, *Dona Isabel de Aragão*
Lisboa, 1924
Majólica
210 x 350 cm
101-288

AZULEJARIA MODERNA E DE AUTOR

Nos anos 1940, após um curto interregno que coincidiu com a implantação da arte oficial do Estado Novo, a azulejaria começou a ser recuperada segundo conceitos modernos, incentivada por arquitetos que procuravam implantar uma arquitetura igualmente moderna e internacionalista, como Pardal Monteiro, Keil do Amaral, Fernando Távora, José Carlos Loureiro e João Abel Manta, entre outros. De entre os vários pioneiros da época, destacou-se o pintor e ilustrador Jorge Barradas (1894-1971), que começou a realizar na Fábrica Viúva Lamego, em 1946, uma vasta obra cerâmica, segundo moldes simultaneamente inovadores e tradicionais (entrada do antigo Banco Português do Atlântico, no Porto, de 1949) que abriram caminho à primeira geração de artistas modernos, com nomes proeminentes como Lino António (que, como diretor da Escola António Arroio, também teve um papel fulcral neste contexto), Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa, Maria Keil, Almada Negreiros, Cecília de Sousa, apoiados por Eduardo Leite na Viúva Lamego, que veio a tornar-se o mais importante centro de azulejaria moderna em Portugal, a partir dos anos 1950.

Grandes campanhas decorativas, como as do Metropolitano de Lisboa ou as da Exposição Internacional de Lisboa de 1998, com o tema "Os Oceanos: um património para o futuro", foram fundamentais para a fase da azulejaria moderna que se estende até ao presente, caracterizada pela diversidade das tendências criativas e das correntes artísticas, e recebendo os mais variados contributos, não só dos ceramistas de formação, com maior capacidade para manipularem e explorarem os materiais cerâmicos, como Querubim Lapa ou Manuel Cargaleiro, mas também de outros grandes artistas, como arquitetos, pintores e decoradores, que conceberam muitas das obras do período, realizando cartões que eram passados a azulejo nas várias oficinas e fábricas, como Maria Keil e Almada Negreiros.

A estética dos anos 1950 favoreceu o aparecimento de composições figurativas, algumas de acentuada tendência neorrealista, próximas da literatura socialmente empenhada do período, mas completamente independente da azulejaria do passado. Destacam-se, nesta corrente, sem qualquer pretensão de exaustividade, muitas das obras de Querubim Lapa, Almada Negreiros, Júlio Pomar, Alice Jorge, Lima de Freitas, Francisco Relógio, João Abel Manta, Sá Nogueira, Júlio Resende e Luís Pinto Coelho. O movimento abstrato surgiu nos azulejos ainda no final dos anos 1940, através da obra de Manuel Cargaleiro (como os painéis do Jardim de Almada, de 1955-1956, e a decoração da frontaria da Igreja de Moscavide, do mesmo período), generalizando-se especialmente a partir dos anos 1960, com notáveis contributos de Querubim Lapa (numa segunda fase criativa), Rogério Ribeiro, Manuela Madureira, Nuno de Siqueira, Cecília de Sousa, Maria Menez e Luís Ferreira da Silva, tanto na exploração das texturas e dos efeitos dos materiais na superfície de azulejos lisos, como na realização de composições moldadas. Outro caminho fascinante foi desenvolvido através da geometrização e da sistematização das formas, onde Maria Keil conseguiu notáveis sínteses (como no extraordinário painel *O Mar*, de 1959, na Avenida Infante Santo, em Lisboa), juntamente com Almada Negreiros, Hansi Staël, Fred Kradolfer, João Abel Manta, Eduardo Nery e Manuel Cargaleiro, e das notáveis composições de Querubim Lapa, a partir dos anos 1970.

Fred Kradolfer
Fábrica Sant'Anna
Azulejo, *Armas de Lisboa*
Lisboa, meados do século XX
Estampilha
14,5 x 14,5 cm
101-2292

Mais próximo da mudança de milénio, novas campanhas e artistas trouxeram uma renovação acrescida ao azulejo moderno, sendo disso testemunho as realizações da Expo 98 ou as novas estações do metropolitano, evidenciando-se Martins Correia, Dinarte Machado, Françoise Schein, Jorge Martins, Ivan Chemayeff, Fernanda Fragateiro, Lourdes de Castro, Menez, João Vieira, Costa Pinheiro, Graça Morais, Pedro Proença, Andreas Stocklein e tantos mais.

Nas três últimas décadas, a Galeria Ratton Cerâmicas (Lisboa), tem desenvolvido novas vias para o uso do azulejo, através da criação de edições de azulejos individuais, de tipo "figura avulsa", que reproduzem modelos criados por variadíssimos artistas contemporâneos, como Bartolomeu Cid, Menez, Siza Vieira, Paula Rego, Costa Pinheiro, Júlio Pomar, João Vieira, Lourdes de Castro, Luísa Correia Pereira, Graça Morais, Andreas Stocklein, Pedro Proença, Jun Shirasu ou Minoru Niizuma, alguns estreando-se na arte do azulejo mas dando origem, em diversos casos, a obras de maior envergadura, as quais são marcos importantes da azulejaria portuguesa contemporânea (MECO, 1989; BURLAMAQUI, 1996; *O Azulejo em Portugal no Século XX*, 2000; *Fragmentos de Cor*, 2016).

O início da produção moderna encontra-se representada por algumas peças. O artista gráfico Fred Kradolfer (1903-1968), de origem

suíça, deixou obras representativas deste período, como o revestimento exterior geométrico da Aula Magna da Universidade de Lisboa, de final dos anos 1950, e os painéis com imagens panorâmicas de alguns miradouros de Lisboa, de 1962. Está representado por um azulejo com as *Armas de Lisboa* [101-2292], pintado em estampilha na Fábrica Sant'Anna, nos meados do século, que fez parte da decoração da antiga Confeitaria de Santos, já desaparecida, e por uma composição livre de placas e peças relevadas [101-627], datada de cerca de 1950-1960. Um conjunto de pilastras deste artista, provenientes do lobby do antigo Hotel Estoril Sol (Cascais), encontra-se exposto no Aliança Underground Museum (Sangalhos).

A mais destacada obra pioneira do movimento moderno presente na Coleção é o espetacular painel desenhado pelo arquiteto e excelente desenhador Frederico George (1915-1994), para a antiga loja da TAP na Praça Marquês de Pombal - Avenida Braancamp (Lisboa), o qual se pensava estar perdido, mas apareceu entaipado e foi recuperado durante a remodelação do espaço. Realizado em 1947, pelo ceramista Mário Oliveira Soares na Fábrica Lusitânia, onde tinha sido colaborador de Jorge Colaço, esta composição centrada por um cavaleiro de desenho extremamente dinâmico, que na sua liberdade formal lembra as composições de cartazes, sobre um fundo de mapa astrológico onde se evidencia uma esfera armilar [101-4504], é outra das joias da Coleção Berardo (MECO, 1989).

O pintor e ilustrador Jorge Barradas (1894-1971) trabalhou na Fábrica Viúva Lamego de 1945 até ao fim da sua vida, criando uma obra moderna muito vasta e variada, no campo da pintura e da moldagem cerâmicas, desigual no seu conjunto, mas com criações de destaque, como as da Igreja Paroquial da Parede e as do Tribunal de Ovar. Deste artista é um conjunto de quatro painéis de grande dimensão, pintados em 1970, integrados na série temática dos *Caprichos* que realizou nos últimos anos de vida. Cada um deles apresenta uma figura no centro: um *Menino a tocar flauta* [101-682]; uma *Menina a brincar com um arco de flores* [101-683]; um *Menino a tocar tambor* [101-684]; e uma *Menina a segurar a saia* [101-685], cujo desenho evoca a sensível obra gráfica e de ilustrador do artista, nos anos 1920 e 1930, envolvidos por composições vegetais muito densas e livres, com sugestões exóticas. São ainda de Barradas dois azulejos com ornatos vegetalistas pintados [101-2038], e dois relevados, com motivos litúrgicos [101-2274], bem como três amostras de padrões relevados, com molduras de madeira originais do autor [101-1339, 101-1340 e 101-1341].

O artista Vasco Costa (1917-1986) viveu a maior parte da sua vida no estrangeiro e é um dos nomes mais enigmáticos que aparecem associados à azulejaria e à Fábrica Viúva Lamego, estando representado na Coleção Berardo por dois fragmentos de uma composição com vagos elementos figurativos e colorido intenso, um dos quais está legendado: "EXECUTADO PELA F.ca C.ca VIÚVA LAMÊGO SEGUNDO CARTÃO DE VASCO COSTA 58" [101-3143], o que revela mais uma vez a ligação entre fábricas e artistas não ceramistas. O restante fragmento, apresenta uma figura feminina estilizada que na continuidade do anterior, legendado, poderia ser a figura que segura o carrinho de bebé [101-3142].

Neste período, Querubim Lapa (1925-2016) foi o artista que mais se ligou à área da cerâmica e o mais ativo na Fábrica Viúva Lamego, enquanto esta esteve instalada na Palma de Baixo (Lisboa) antes de se mudar para as novas instalações na Abrunheira (Sintra). Querubim foi um criador fascinante, com uma obra muito pessoal e variada que inclui os painéis de pendor neorrealista que realizou em 1956 para a antiga Escola de Campolide, atual Escola Básica Mestre Querubim Lapa (Lisboa), e para o Aeroporto das Lages (Açores), de 1961. As obras de caráter mais abstrato, como as da Casa da Sorte do Chiado, de 1959, ou de pendor geométrico, nos painéis da Embaixada de Portugal (Brasília), de 1976, e numa composição do Banco de Portugal (Anjos, Lisboa), de 1985, também são de sua autoria,

Jorge Barradas
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Azulejos de "figura avulsa"
Lisboa, meados do século XX
Majólica relevada
14 x 28 cm
101-2274

assim como as obras expostas na estação do metropolitano da Bela Vista (Lisboa), de 1996, e num painel da Escola António Arroio, no Largo das Olaias (Lisboa), de 1999, composições tardias e mais livres que decompõem o espaço.

Entre as várias cozinhas que Querubim Lapa decorou, uma foi realizada em 1968 para uma quinta que o artista possuía na região de Setúbal. Os cinco painéis provenientes dessa cozinha pertencem à Coleção Berardo e encontram-se expostos, aproveitando o espaço de uma antiga cozinha do primeiro andar do Palácio Tocha. São painéis de pendor figurativo, inspirados livremente na decoração de cozinhas do século XVIII, de exímia qualidade pictórica e, ao mesmo tempo, de forte ironia bem característica do artista, inclusive nas mensagens subliminares. No primeiro veem-se alimentos pendurados na parede, uma prateleira com um gato, potes e vasos de farmácia pousados, num dos quais se lê a data de realização, "XII . AGOSTO MCMLXVIII", e na extremidade esquerda um alambique, com a inscrição "GRANDE . SABE / DORIA . É . COMER . E / BEBER EM . BOA . COMPA / NHIA: HOMENAGEM . A . GARGANTUA / E . PANTAGRUEL" [101-334]. O segundo mostra numa prateleira um prato com uma cabeça de porco, frutos e flores [101-335]. O terceiro, mais esguio, representa uma figura feminina muito divertida, com elementos de paisagem e casario pintados na saia, o tronco formado por um cesto florido, e a cabeça é um tabuleiro pintado, com a aba decorada de flores, pendente de uma prateleira, entre uma concha e um jarro [101-339]. O quarto painel mostra do lado esquerdo a composição de um vaso com flores e frutos, sugerindo um rosto humano, homenageando as "naturezas mortas humanas" do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), e do direito um jarro com flores e uma cabeça de porco, vendo-se entre ambos alguns utensílios pendurados [101-340]. O quinto painel, o mais delirante de todos, mostra uma composição surrealista do género "o mundo às avessas", com alimentos pendurados de ganchos, um peixe com cabeça de ave na cauda, um presunto com patas de ave, uma raia e uma avezinha, e pousados na base, um fruto com olhos e patas, um peixe com patas, e à direita um gato decorado com cerejas e cauda de grinalda. Do lado esquerdo, servindo de assinatura, encontra-se a inscrição "QUINTA DO", no bojo de uma jarra, e "QUERUBIM", pintado discretamente numa garrafa ao lado [101-342]. A maior ironia encontra-se na mensagem invertida "QUINTA DO SOL", camuflada no desenho de três painéis, cuja leitura só é possível refletida num espelho. Outra cozinha num prédio pombalino da Rua dos Correeiros (Lisboa), com azulejos pintados por Querubim em 1989, apresenta-se ainda mais fantástica (AAVV, 2001).

Da mesma geração, a artista Maria Manuela Madureira (1930) é igualmente criadora de uma vasta obra, que inclui peças e painéis moldados (como os do edifício do Restaurante Panorâmico de Monsanto, que nunca funcionou) e vastas composições pintadas de pendor abstrato, como um mural do anfiteatro da Reitoria da Universidade de Coimbra, de 1976. O conjunto de frisos que realizou em 1963 para o restaurante do demolido Hotel Estoril Sol (Cascais), um dos primeiros trabalhos de integração arquitetónica da artista, encontra-se hoje na Coleção Berardo [101-590 e 101-592], revelando nas suas formas delimitadas a negro um pendor abstrato, ao qual se associam máscaras antropomórficas.

Outro artista que teve ligações esporádicas, mas marcantes com a azulejaria, foi o destacado pintor Júlio Pomar (1926-2018). As suas primeiras experiências decorreram na Cerâmica Bombarralense, de Jorge de Almeida Monteiro, ativa entre 1944 e 1954 no Bombarral, onde produziu o painel do antigo Pavilhão de Chá do Campo Grande (Lisboa), de 1950, e continuaram na Fábrica Secla das Caldas da Rainha. O painel da Avenida Infante Santo (Lisboa), pintado em parceria com Alice Jorge, em 1959, já é realizado na Fábrica Sant'Anna, prosseguindo depois a sua atividade com o revestimento da estação do metropolitano do Alto dos Moinhos (Lisboa), de 1985, com figuras de poetas portugueses, pintados livremente com pinceladas soltas a azul, sobre azulejos brancos, de acentuado efeito gráfico, que caracterizam o painel *Palhaço* [101-372], realizado na Fábrica Viúva Lamego em 1987.

Cecília de Sousa (1937) é outra artista com forte personalidade criativa na área da cerâmica e da azulejaria arquitetónica, formada por Lino António da Escola António Arroio, e por Manuel Cargaleiro na Fábrica Viúva Lamego, onde teve oficina. A Coleção Berardo patenteia no seu espólio um painel monumental, representando um *Sol* [101-582] estilizado, proveniente do antigo Hotel Estoril Sol (Cascais). Obras diversas, como as do já referido Hotel Estoril Sol, em 1964, e no Oura Hotel (Albufeira), em 1988, mostram uma evolução em direção ao abstracionismo, já bem evidente nos painéis da Fábrica Dan Cake (Cacém), de 1994. Nesta década, influenciada pelos estágios em Itália e na Catalunha, realiza experiências extremamente depuradas, com placas de barro refratário rugosas, decoradas com engobes e pigmentos metálicos e não vidradas, usadas nos painéis dos átrios do metropolitano dos Olivais (Lisboa). Integram-se nesta corrente primitivista dois azulejos, pintados com uma *Vasilha e frutos* [101-2280] de 1995, e um *Camaroeiro* [101-2281], emblema da Rainha D. Leonor, de 2000.

Nas últimas décadas tiveram muito sucesso as edições numeradas de azulejos individuais, desenhados por artistas de nomeada e reproduzidos em fábricas, em especial na Viúva Lamego, destinados mais ao colecionismo do que à aplicação arquitetónica. Várias peças de azulejaria moderna, são provenientes destas edições, de resultados artísticos variáveis, mas que permitiram, em vários casos, o primeiro contacto de alguns destes artistas com a azulejaria e a problemática das técnicas cerâmicas.

São exemplos desta produção o azulejo *Galo* [101- 972], de Francisco Relógio (1926-1997), realizado em 1986 na Cerâmica de Ílhavo; um *Peixe-girafa* [101-1006], "figura avulsa" com excelente desenho de Eduardo Nery (1938-2013); os *Reis magos* [101-987], de Luís Filipe de Abreu (1935), edição de 1994 dos CTT Correios, para quem o artista trabalhou; ou uma placa com desenho abstrato e espessa camada de vidrado [101-996], edição do Governo Civil do Distrito de Lisboa e produzida na olaria da APERCIM - Associação para a Educação e Reabilitação de Cidadãos Inadaptados de Mafra. Uma edição da Caixa Geral de Depósitos e do Banco Nacional Ultramarino, de 1998, comemorativa dos Oceanos, realizada na Fábrica Viúva Lamego, inclui dois azulejos muito invulgares do arquiteto, pintor e caricaturista João Abel Manta (1928), o *Sargaço III* [101-991] e *Peixes* [10-994]; uma placa que reproduz uma belíssima gravura de Paula Rego (1935), *Sereia a afogar uma menina* [101-993]; e um inesperado azulejo de Querubim Lapa, representando *Vasco da Gama e uma Sereia a caminho da Índia* [101-989], de conciso desenho, pintado a azul e branco. Ainda dentro das edições especiais, encontra-se o conjunto de quatro azulejos, edição do Banco Espírito Santo, pintados na Viúva Lamego [101-2261], dois desenhados por Júlio Pomar e dois pelo arquiteto Siza Vieira (1933).

A edição mais numerosa e consistente de azulejos de série deste tipo, concebidos como "figura avulsa", deve-se, contudo, à Ratton Cerâmicas, ativa ao longo das últimas três décadas, convidando um número apreciável de artistas, cujos desenhos foram realizados na Fábrica Viúva Lamego e na Cerâmica de Bicesse. De três artistas já representados nas edições atrás referidas, são apresentados o *Gato* [101-2287], de Siza Vieira; três azulejos de Júlio Pomar, uma caricatural *Mulher com meias de ligas* [101-2283] e duas versões da *Sereia com uma caravela na cabeça*, uma azul [101-2282] e outra policroma [101 995]; e dois de Paula Rego, de acentuada ironia, *Menina e cão* [101-998] e *Pavão e gato* [101-2288]. Entre outros artistas que têm colaborado com a Ratton Cerâmicas estão ainda incluídos Costa Pinheiro (1932-2015), com uma colorida e muito expressiva *Caravela* [101-2289], de 2012; Luís Camacho, numa evocação dos *Oceanos* [101-2286], de 1998; e Pedro Proença com o *Homem-bode* [101-2284], de 2015, bem característico do seu caricatural trabalho de ilustrador.

Paula Rêgo
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Azulejo, *Sereia a afogar uma menina*
Lisboa, 1998
Estampagem
19,8 x 14 cm
101-993

Fred Kradolfer
Fábrica Sant'Anna
Painel de azulejos

Lisboa, c. 1950-1960
Placas relevadas e vidradas
192 x 54 cm

101-627

Frederico George
Fábrica de Cerâmica Lusitânia
Painel de azulejos

Lisboa, 1947
Placas de barro vermelho com pintura cerâmica
295 x 280

101-4504

Jorge Barradas
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos, *Menino a tocar flauta*

Lisboa, 1970
Majólica
175 x 149 cm

101-682

Jorge Barradas
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos, *Menina a brincar com um arco de flores*

Lisboa, 1970
Majólica
175 x 149 cm

101-683

Jorge Barradas
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos, *Menino a tocar tambor*

Lisboa, 1970
Majólica
175 x 149 cm

101-684

Jorge Barradas
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos, *Menina a segurar a saia*

Lisboa, 1970
Majólica
175 x 149 cm

101-685

Jorge Barradas
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Azulejos, *Composição floral estilizada*
Lisboa, meados do século XX
Majólica
14 x 28 cm
101-2038

Jorge Barradas
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XX
Majólica relevada
31,5 x 31,5 cm
101-1341

Jorge Barradas
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XX
Majólica relevada
31,5 x 31,5 cm
101-1339

Jorge Barradas
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos de padrão
Lisboa, meados do século XX
Majólica relevada
32 x 32 cm
101-1340

Vasco Costa
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos (fragmento)

Lisboa, 1958
Majólica
100,5 x 43 cm

101-3142

Vasco Costa
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos (fragmento)
Lisboa, 1958
Majólica
100,5 x 86 cm
101-3143

Querubim Lapa
Painel de azulejos

Lisboa, 1968
Majólica
139 x 337 cm

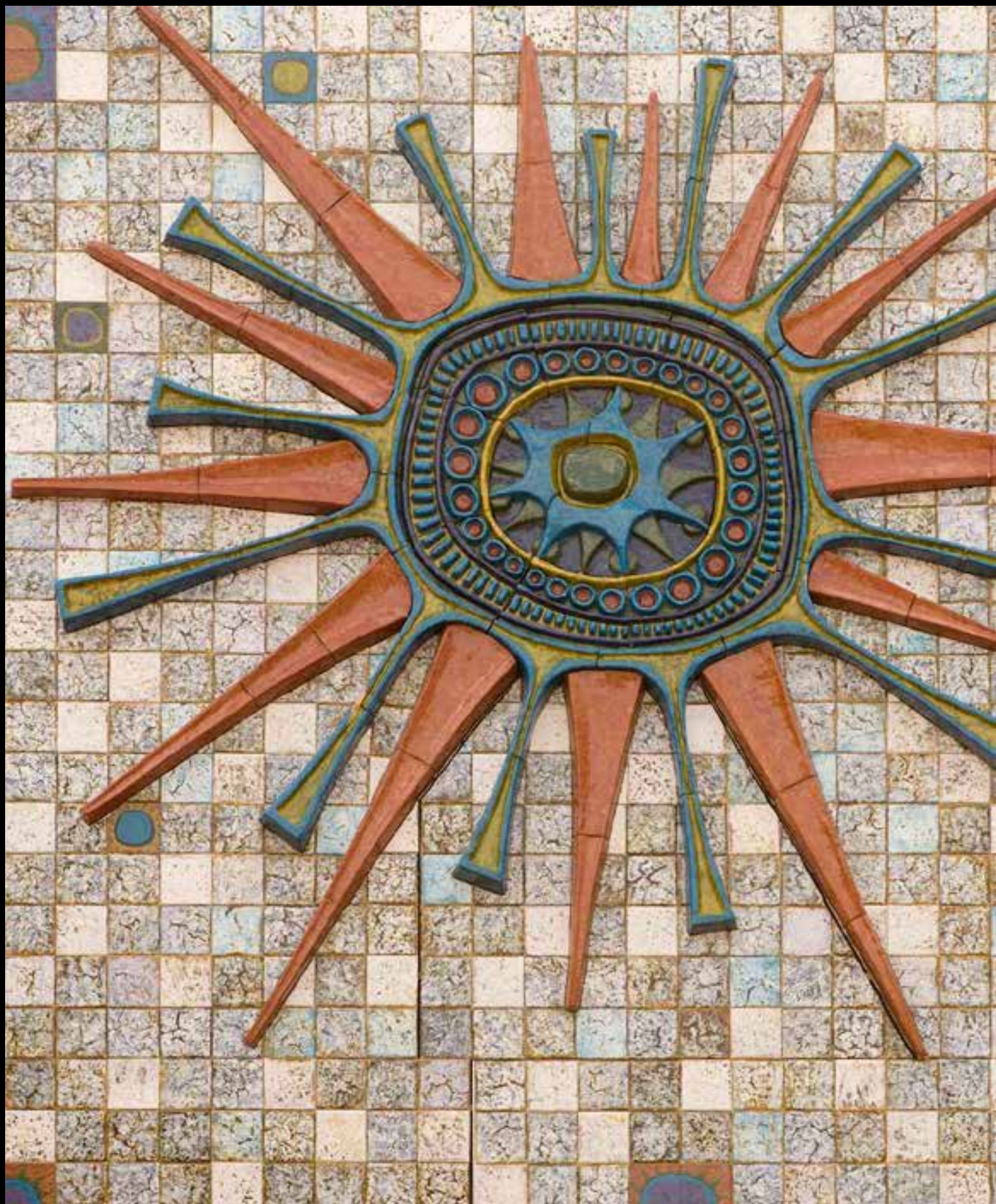
101-334

Querubim Lapa
Painel de azulejos
Lisboa, 1968
Majólica
169 x 59 cm
101-339

Querubim Lapa
Painel de azulejos
Lisboa, 1968
Majólica
77 x 143 cm
101-340

Querubim Lapa
Painel de azulejos
Lisboa, 1968
Majólica
78,5 x 125 cm
101-335

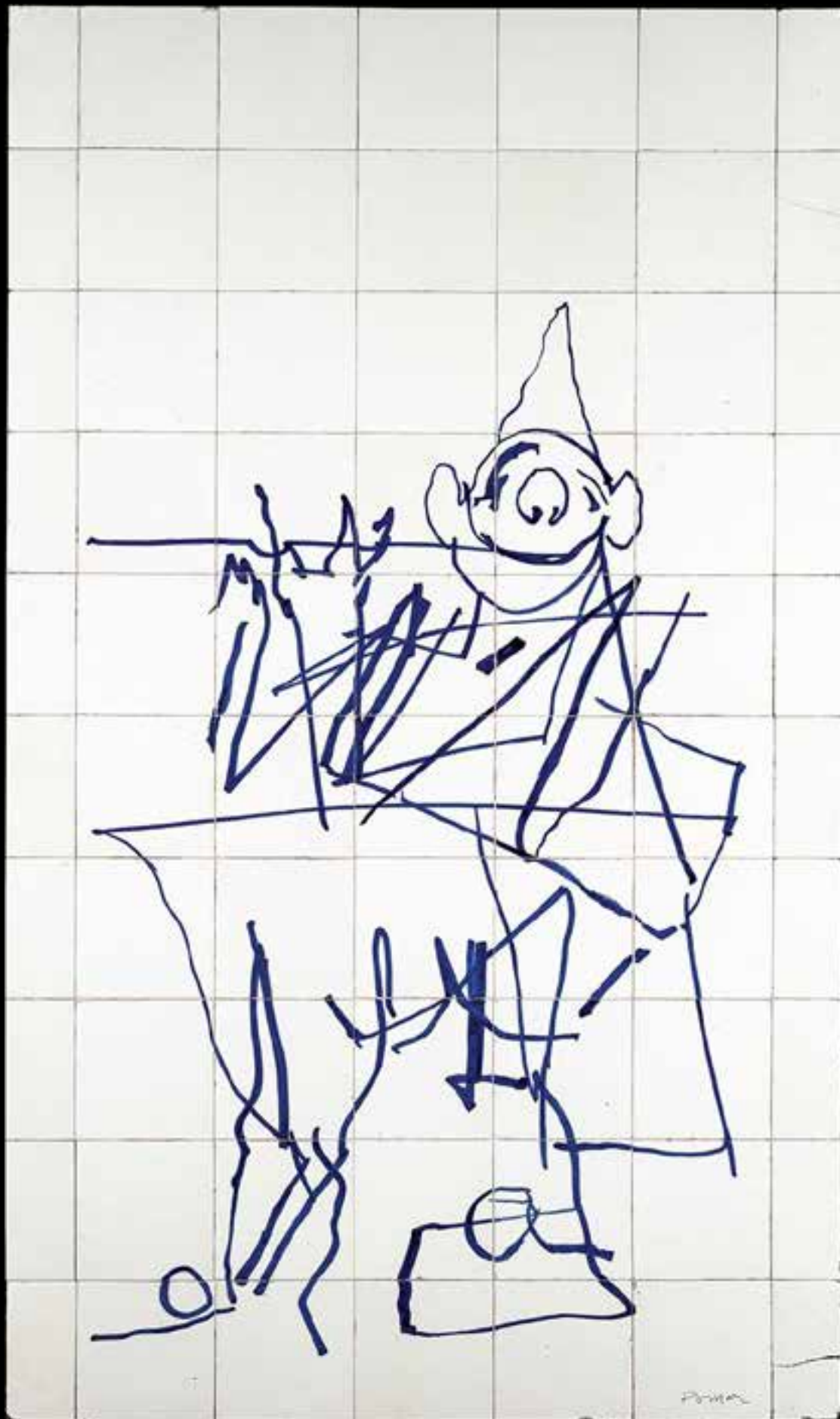
Querubim Lapa
Painel de azulejos

Lisboa, 1968
Majólica
82 x 205 cm
101-342

Cecília de Sousa
Azulejo, *Vasilha e frutos*
Lisboa, 1995
Placa cerâmica pintada
com óxidos metálicos
13,5 x 13,5 cm
101-2280

Cecília de Sousa
Azulejo, *Camaroeiro*
Lisboa, 2000
Placa cerâmica pintada
com óxidos metálicos
13,5 x 13,5 cm
101-2281

Cecília de Sousa
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego (?)
Painel de azulejos e placas cerâmicas, *Sol*
Lisboa, 1964
Cerâmica relevada e vidrada
230 x 310 cm
101-582
Em exposição no Aliança Underground Museum, Sangalhos

Manuela Madureira
Barra ornamental
Lisboa, 1963
Majólica
45,5 x 318 cm
101-590

Manuela Madureira
Barra ornamental
Lisboa, 1963
Majólica
45,5 x 345 cm
101-592

Júlio Pomar
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos, *Palhaço*
Lisboa, 1987
Majólica
141 x 84,5 cm
101-372

Francisco Relógio
Cerâmica de Ílhavo
Azulejo, *Galo*
Ílhavo, 1986
Majólica
20 x 20 cm
101-972

Eduardo Nery
Fábrica de Cerâmica Constância (?)
Azulejo, *Peixe-girafa*
Lisboa, final do século XX
Majólica com estampilha
14 x 14 cm
101-1006

Luís Filipe de Abreu
Azulejo, *Reis magos*
Lisboa, 1994
Estampagem
14 x 14 cm
101-987

Olaria da APERCIM
Azulejo
Mafra, último quartel do século XX
Cerâmica com pintura coberta de vidrado
18,2 x 18,2 cm
101-996

▾detalhe do tardoz

João Abel Manta
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Azulejo, *Sargaço III*
Lisboa, 1998
Estampagem
14 x 14 cm
101-991

João Abel Manta
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Azulejo, *Peixes*
Lisboa, 1998
Estampagem
14 x 14 cm
101-994

Querubim Lapa
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Azulejo, *Vasco da Gama e uma Sereia a caminho da Índia*
Lisboa, 1998
Majólica
14 x 14 cm
101-989

Júlio Pomar
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Azulejo, *Mulher com meias de ligas*
Lisboa, final do século XX
Majólica
14 x 14 cm
101-2283

Siza Vieira
Fábrica de Cerâmica
Viúva Lamego
Azulejo, *Gato*
Lisboa, final do século XX
Majólica
14 x 14 cm
101-2287

Júlio Pomar e Siza Vieira
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Painel de azulejos
Lisboa, 1996
Majólica
28 x 28 cm
101-2261

Júlio Pomar
Fábrica de Cerâmica Viúva Lamego
Azulejo, *Sereia com uma caravela na cabeça*
Lisboa, 1998
Majólica
14 x 14 cm
101-995

Júlio Pomar
Fábrica de Cerâmica
Viúva Lamego
Azulejo,
Sereia com uma caravela na cabeça
Lisboa, final do século XX
Majólica
14 x 14 cm
101-2282

Paula Rego
Ratton Cerâmicas
Azulejo, *Menina e cão*
Lisboa, c. 2000
Majólica
14 x 14 cm
101-998

Paula Rego
Ratton Cerâmicas
Azulejo, *Pavão e gato*
Lisboa, c. 2000
Majólica
14 x 14 cm
101-2288

Costa Pinheiro
Ratton Cerâmicas
Azulejo, *Caravela*
Lisboa, 2012
Majólica
14 x 14 cm
101-2289

Pedro Proença
Ratton Cerâmicas
Azulejo, *Homem-bode*
Lisboa, 2015
Majólica
14 x 14 cm
101-2284

Luís Camacho
Ratton Cerâmicas
Azulejo, *Oceanos*
Lisboa, 1998
Majólica
14 x 14 cm
101-2286

AZULEJOS ESTRANGEIROS ARTE NOVA E MODERNISTAS

Durante a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, a produção de azulejaria artística conheceu um extraordinário incremento a nível mundial, favorecido pelos movimentos Romântico, Arte Nova e *Arts Décoratifs* e desenvolvido em grande parte nos países europeus (Inglaterra, França, Bélgica, Holanda, Alemanha, Áustria, República Checa, Hungria, Espanha e Itália), nos Estados Unidos e no Japão, associados quer a obras individuais e elaboradas para utilização arquitetónica local, quer a vastíssimas produções seriadas que alcançaram uma extraordinária difusão internacional, nomeadamente para países que não tiveram produção no período, como os da América do Sul, em especial o Brasil.

Foi fundamental para a evolução deste processo o contexto inglês da segunda metade do século XIX, tanto pela criação de vastíssima azulejaria vitoriana, como pela eclosão do importante movimento das *Arts & Crafts*, que procurava conciliar a produção industrial e a expressão artística, através de criadores notáveis como William Morris, William de Morgan ou Edward Burne-Jones, cujos reflexos europeus contribuíram para o desenvolvimento da Arte Nova que triunfou na Exposição Mundial de Paris de 1900, bem como do movimento Modernista desenvolvido após o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918, expresso na Arte Deco. Os intercâmbios constantes de técnicas e de modelos decorativos, e em muitos casos a falta de referências seguras, como marcas no tardoz dos azulejos, e a frequente inexistência de catálogos têm tornado o estudo generalizado deste período especialmente difícil e complexo.

Esta azulejaria estrangeira chegou esporadicamente a Portugal, onde ainda não foi estudada com rigor, e tem sido sistematicamente destruída ou removida, sendo as coleções nacionais pobres em exemplares significativos, com exceção do Museu Nacional do Azulejo. A existência de numerosos exemplares soltos na Coleção Berardo justifica assim a criação, neste Museu, de uma secção de azulejos estrangeiros, apesar de nem todos estarem ainda devidamente identificados ou estudados, partilhada no espaço com a azulejaria das Caldas da Rainha e descontextualizada da restante exposição (BARNARD, 1972; LEMMEN e VERBRUGGE, 1999; *A Arte Déco nos Azulejos em Portugal*, 2013; LEMMEN, 2013; *A Arte Nova nos Azulejos em Portugal*, 2014).

De toda a azulejaria estrangeira deste período, a mais usada em Portugal foi a produzida em Valência no início do século XX, muito usada em lojas, fachadas e entradas de prédios. Esta produção caracteriza-se pelo uso de placas de dimensões superiores aos azulejos comuns em Portugal, pelo vidrado pouco brilhante e pelo uso intensivo de elementos florais, sendo disso exemplo o belo silhar, com as placas centradas por ramos floridos e as cercaduras preenchidas por ramagens de gosto naturalista [101-1789]; um padrão menos comum com motivos florais e fitas [101-3239], os quais caracterizam igualmente duas cercaduras [101-1217 e 101-3258]; bem como um duplo friso [101-3257]. Todas estas obras refletem alguma influência da Arte Nova, incorporando por vezes elementos específicos deste estilo, como as fitas ondulantes de um silhar [101-169]; as cabeças femininas de outro, muito usado em padarias [101-1268]; e algumas cercaduras de colorido denso e belíssimo efeito decorativo, como uma centrada por uma fiada de cravos [101-1230], e outra de estilização vegetal [101-1915 e 101-1916].

Sevilha foi outro centro cerâmico que se destacou em Espanha neste período, em especial a Fábrica Pickman, instalada na Cartuja de las Cuevas. São desta produção uma bela barra policroma, com círculos entrelaçados e folhas verdes,

Painel de azulejos, *Paisagem com Vesúvio*
Itália (?), século XX
Azulejos de "pó-de-pedra" com pintura sob o vidrado
31,5 x 126 cm
101-1913

realizada na técnica da corda seca [101-412], usada igualmente em quatro belas placas cerâmicas desta fábrica, como uma de gosto mourisco [101-965], outra apenas com ramagens brancas e flores cremes sobre fundo azul-claro [101-976], e as duas restantes, muito idênticas, centradas por leques de gosto japonês, sobre ramagens floridas em fundos azuis [101-1004 e 101-1005]. São do mesmo género e dimensão duas placas realizadas em França, usando igualmente a técnica da corda seca, uma com belíssima decoração da *japonaiserie*, produzida em Gien [101-992], a outra com cercadura de flores e uma ramagem no centro a envolver instrumentos musicais e apetrechos agrícolas, das Faiencieries de Longwy [101-974].

Diversas composições da Coleção Berardo são de origem desconhecida, como um interessante painel pintado em tons de sépia, representando uma paisagem marítima, possivelmente do litoral de Nápoles, vendo-se ao fundo o Vesúvio, possivelmente de origem italiana [101-1913]. Outros azulejos industriais, de tipo "figura avulsa", com frutos e flores pintados em aerografia, foram produzidos em oficinas diversas, incluindo portuguesas, sendo o pequeno painel de quatro azulejos [101-1009] de centro de produção desconhecido, possivelmente de fabrico Inglês. O mesmo problema é levantado por diversos padrões industriais, de estampagem monocroma, nem sempre marcados no tardoz, alguns dos quais foram reproduzidos em países distintos, mas que têm provavelmente origem inglesa, como um geometrizado [101-1012]; outro de características Arte Nova, em duas versões, uma castanha [101-1734], e outra azul [101-1737]; outros dois com este estilo mais pronunciado [101-933 e 101-1796]; ou ainda outro belíssimo, de junquilhos, com pintura policroma acrescentada manualmente [101-2781]. Deve ser igualmente inglês um azulejo com técnica mista, decorado no centro por um ramo de papoilas em estampagem colorida manualmente e com borboletas relevadas e vidradas nos cantos [101-1193].

A produção inglesa foi a mais destacada neste período, tendo muitos dos seus modelos chegados a Portugal (fábricas de Sacavém, de Lisboa, do Carvalhinho e do Porto). São belíssimas as cercaduras verticais, relevadas, formando no fundo uma treliça cruzada em diagonal, sobre a qual se dispõem folhagens de gosto naturalista, em fiadas alternadamente verdes e amareladas, produzidas pela fábrica Craven Dunnill & Co. (Shropshire) [101-938, 101-1127 e 101-1914]. A maior parte desta produção é formada por azulejos individuais, de placas prensadas industrialmente, com os motivos Arte Nova delimitados por finas arestas moldadas e de colorido manual, como dois exemplares da H&R Johnson & Co. [101-1142 e 101-1133], e outro da RhodesTile Co. [101-1116]. Alguns azulejos deste tipo, de oficinas inglesas não identificadas, são excecionalmente belos [101-1197 e 101-1202], ou como um vidrado exclusivamente verde [101-1137], sendo outros azulejos mais comuns [101-1175 e 101-1159], e as placas retangulares [101-1138].

Outra técnica muito utilizada pela produção Arte Nova inglesa foi a da "tubagem" (ou *tube-lining*), cujos separadores de pasta cerâmica são aplicados com uma bisnaga, sendo exemplos disso um azulejo da oficina Corn Brothers (Staffordshire) [101-1198], outro da importante fábrica Minton (Stoke-on-Trent) [101-1168], e algumas placas retangulares [101-1189, 101-1190 e 101-1191].

A Bélgica foi outro centro de produção de azulejaria importantíssimo neste período, de onde provém uma original barra decorada em corda seca e vidrados policromos, com dois motivos alternados alusivos à Antiguidade Clássica, produzida no final do século XIX na oficina Boch Frères (La Louvière) [101-801 e 101-805]. Desta oficina é um azulejo industrial pintado em aerografia [101-1139], sendo deste estilo alguns azulejos de aresta, em especial os produzidos pela Gilliot & Co. (Hemiksem), como os belos exemplares [101-1141 e 101-1113], e possivelmente [101-1114]. Deste centro são alguns azulejos relevados, também através de moldagem, como um grupo de policromia discreta [101-1112], outro exemplar do mesmo modelo com tons azuis dominantes [101-1185], e o gracioso friso com avelãs [101-1236]. Ainda da mesma oficina, mas de gosto mais clássico, é o exemplar de relevo creme sobre fundo castanho-claro [101-1370]. Possivelmente belga, da Helman Céramique, é o gracioso friso aerografado com patos sobre um fundo de paisagem [101-1122].

Atendendo à indumentária de algumas personagens, são provavelmente de origem holandesa dois conjuntos de azulejos industriais, de "figura avulsa", pintados em aerografia com apontamentos manuais, representando figuras humanas, a verde [101-1007], e a azul [101-1130], e um terceiro, realizado através de estampagem, formado por dois exemplares de paisagem marítima separados por um ramo florido, todos dentro de círculos [101-936], mas em Bremen e em Dresden, na Alemanha, foram produzidos azulejos idênticos.

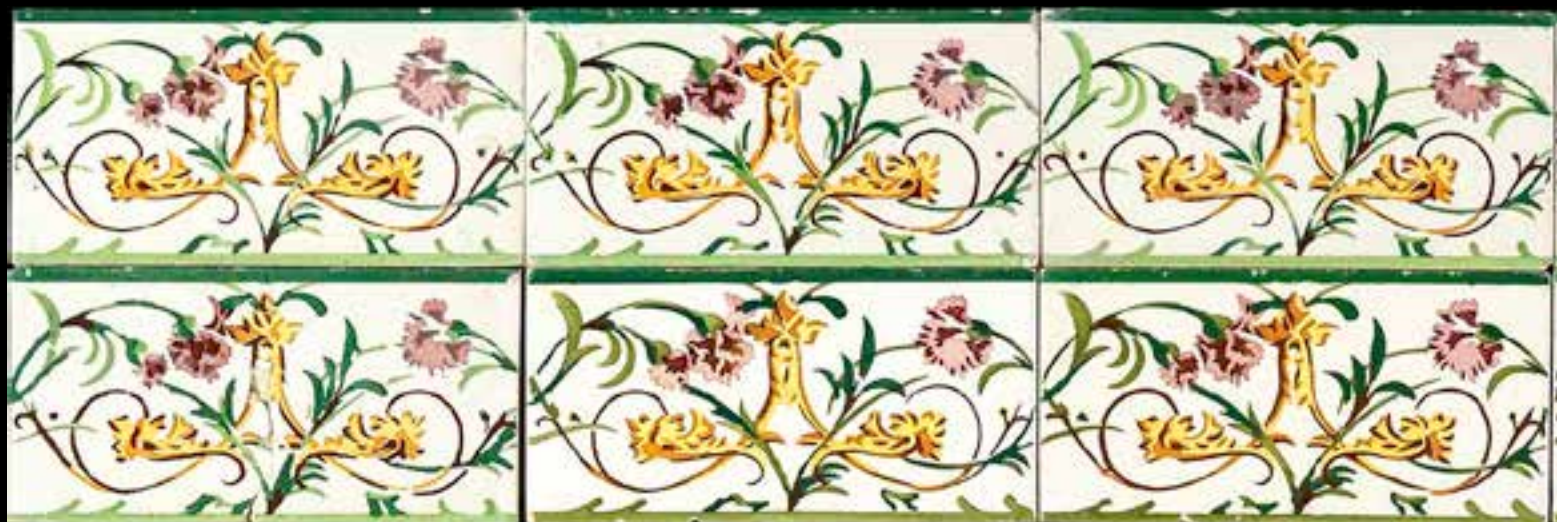
A Alemanha teve uma presença importante neste contexto, sendo provavelmente esta a origem de um belíssimo conjunto de azulejos relevados que associam a Arte Nova a sugestões Rococó [101-1010], e de um estranho padrão inspirado nos revestimentos de couro lavrado, ou "guardamecis" [101-1302]. A fábrica alemã mais proeminente na produção de azulejaria foi a de Villeroy & Bosch (Mettlach) com variadas criações, como uma cercadura floral de estampagem industrial, colorida à mão, assim como outra belíssima cercadura de aresta

moldada, com ramagem verde e flores [101-940], ou ainda, de excelente desenho Arte Nova [101-1125], e dois magníficos azulejos moldados e vidrados exclusivamente a verde, de expressão já acentuadamente Arte Deco [101-1123]. Uma placa retangular, com duas gazelas geometrizadas, realizada em tubagem [101-997], integra-se igualmente no período modernista.

Muito mais inesperada, neste contexto, é a magnífica produção de azulejaria do Japão das primeiras décadas do século XX, inspirada nos modelos ocidentais, especialmente ingleses e belgas, mas com alguns modelos e elementos originais. Já quase inexistentes no Japão, onde têm sido destruídos impiedosamente, estes azulejos modernistas tiveram uma excecional difusão noutros países do Oriente, especialmente na Malásia (nomeadamente em Singapura, onde são designados por "Peranakan tiles", mas também em George Town, Penang e Malaca) e na Índia, onde foram muito utilizados, tanto em Bombaim como em Goa, onde decoram diversas Igrejas, como as Matrizes de Panjim, Calangute, Salvador do Mundo e Saligão.

Alguns azulejos japoneses da Coleção Berardo apresentam as características específicas desta produção. Realizados com placas industriais de "pó-de-pedra", com a decoração definida por arestas obtidas através de prensagem mecânica e colorido variado, são ainda acentuadamente Arte Nova, como a belíssima representação de um pavão pousado num ramo de amendoeira florido [101-4483]. Outros já correspondem a uma fase tardia, dos anos 1920, assinalados pela presença de motivos soltos Arte Deco, como o conjunto de quatro azulejos [101-1134], e um azulejo solto [101-4484].

Painel de azulejos de padrão
Valência, primeiro quartel do século XX
Estampilha
141 x 201,5 cm
101-1789

Friso ornamental
Valência, primeiro quartel do século XX
Estampilha
20 x 80 cm
101-1217

Friso ornamental
Valência, primeiro quartel do século XX
Estampilha
20 x 100 cm
101-3258

Frisos ornamentais
Valência, primeiro quartel do século XX
Estampilha
20 x 119,5 cm
101-3257

Painel de azulejos de padrão
Valência, primeiro quartel do século XX
Estampilha
40,5 x 41 cm
101-3239

Painel de azulejos
Valência, primeiro quartel do século XX
Estampilha com pintura manual
60 x 100 cm
101-1268

Painel de azulejos

Valência, primeiro quartel do século XX
Estampilha
102 x 122 cm

101-169

Fábrica de Loza La Cartuja de las Cuevas - Pickman SA.
Barra ornamental

Sevilha, primeiro quartel do século XX
Corda seca
41,5 x 144,5 cm
101-412

Fábrica de Loza
La Cartuja de las Cuevas - Pickman SA.
Placa ornamental
Sevilha, primeiro quartel do século XX
Corda seca
15,5 x 15,5 cm
101-965

Fábrica de Loza
La Cartuja de las Cuevas
- Pickman SA.
Placa ornamental
Sevilha, primeiro quartel do século XX
Corda seca
20,5 x 20,5 cm
101-976

Fábrica de Loza
La Cartuja de las Cuevas - Pickman SA.
Placa ornamental

Sevilha, primeiro quartel do século XX
Corda seca
15,5 x 15,5 cm
101-1004

Fábrica de Loza
La Cartuja de las Cuevas - Pickman SA.
Placa ornamental

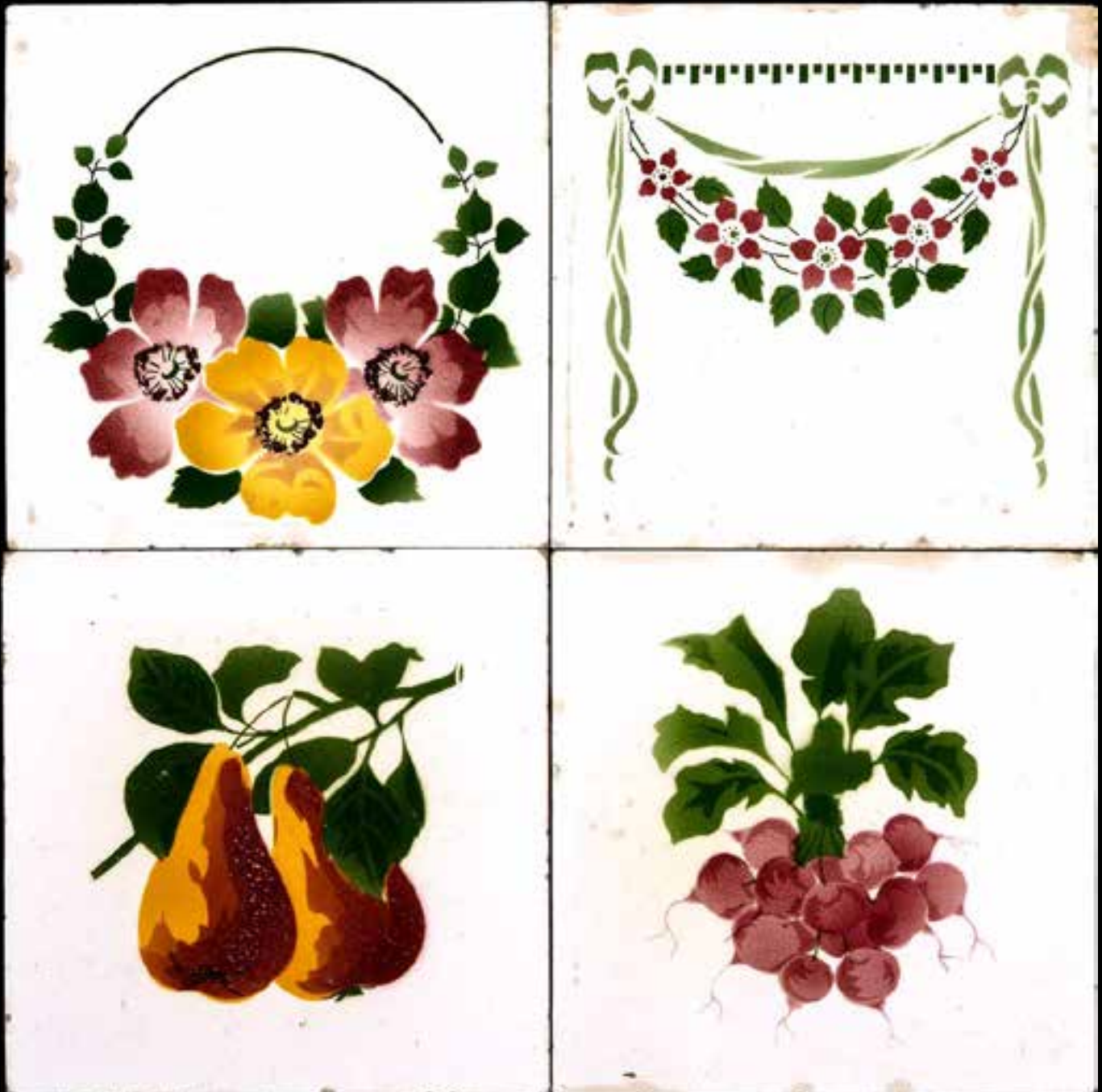
Sevilha, primeiro quartel do século XX
Corda seca
15,5 x 15,5 cm
101-1005

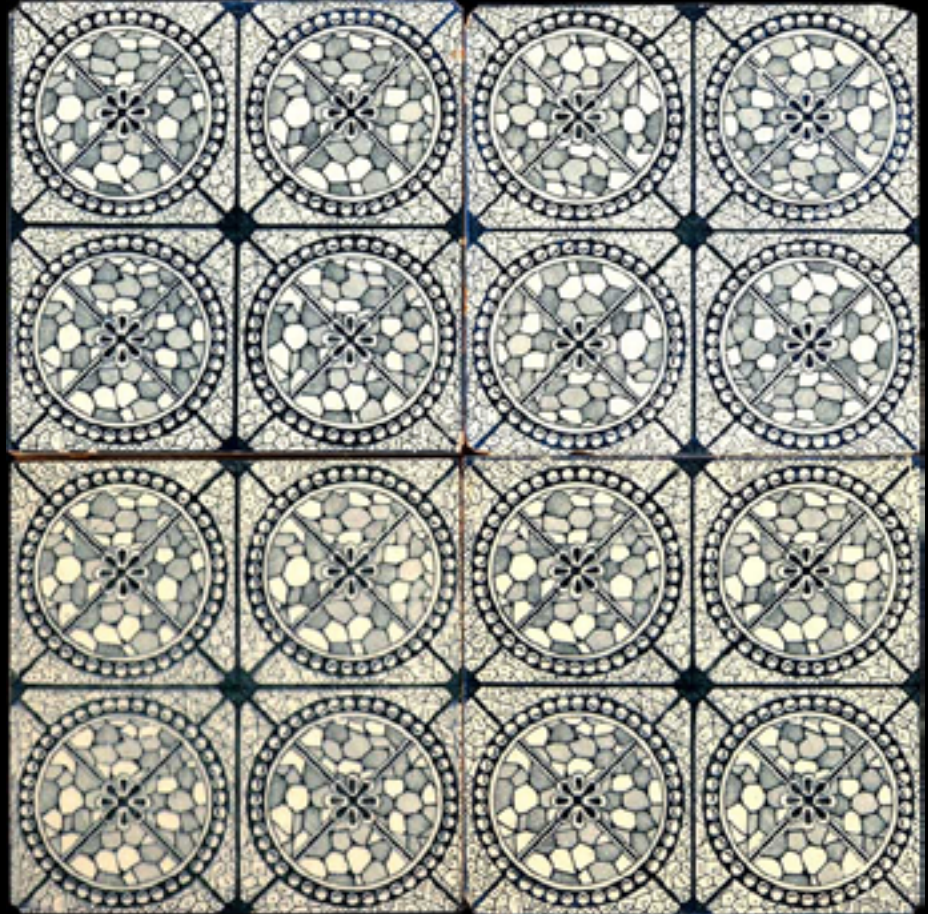
Friso ornamental
Valência, primeiro quartel do século XX
Estampilha
20,5 x 304 cm
101-1915 e 101-1916

Friso ornamental

Valência, primeiro quartel do século XX
Estampilha com pintura manual
20 x 183 cm
101-1230

Placa ornamental
Gien, primeiro quartel do século XX
Corda seca
20 x 20 cm
101-992

Faienceries de Longwy
Placa ornamental
Longwy, primeiro quartel do século XX
Corda seca
20 x 20 cm
101-974

Painel de azulejos de "figura avulsa"
Reino Unido (?), c. 1920-1940
Aerografia
29,5 x 29,5 cm
101-1009

Painel de azulejos de padrão
Reino Unido (?), final do século XIX
Estampagem
93,5 x 62 cm
101-1734

Painel de azulejos de padrão
Reino Unido (?), final do século XIX
Estampagem
30,5 x 30,5 cm
101-1012

Painel de azulejos de padrão
Reino Unido (?), final do século XIX
Estampagem
62 x 62 cm
101-1737

Painel de azulejos de padrão
Reino Unido (?), final do século XIX
Estampagem
30,5 x 45,5 cm
101-933

Painel de azulejos de padrão
Reino Unido (?), final do século XIX
Estampagem
30,5 x 61 cm
101-1796

Azulejos de padrão
Reino Unido (?), primeiro quartel do século XX
Estampagem manual
15,5 x 31 cm
101-2781

Azulejo de padrão
Reino Unido (?), primeiro quartel do século XX
Placa de "pó-de-pedra" relevada com estampagem
15,3 x 15,3 cm
101-1193

Craven Dunnill & Co.
Friso ornamental

Londres, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra"
relevadas e vidradas
172 x 15,5 cm

101-938 e 101-1127

Craven Dunnill & Co.
Friso ornamental

Londres, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra"
relevadas e vidradas
171,5 x 15,5 cm

101-1914

Detalhe
101-938

H & R Johnson Lta.
Painel de azulejos

Londres, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" com arestas moldadas e vidradas
30 x 30 cm

101-1133

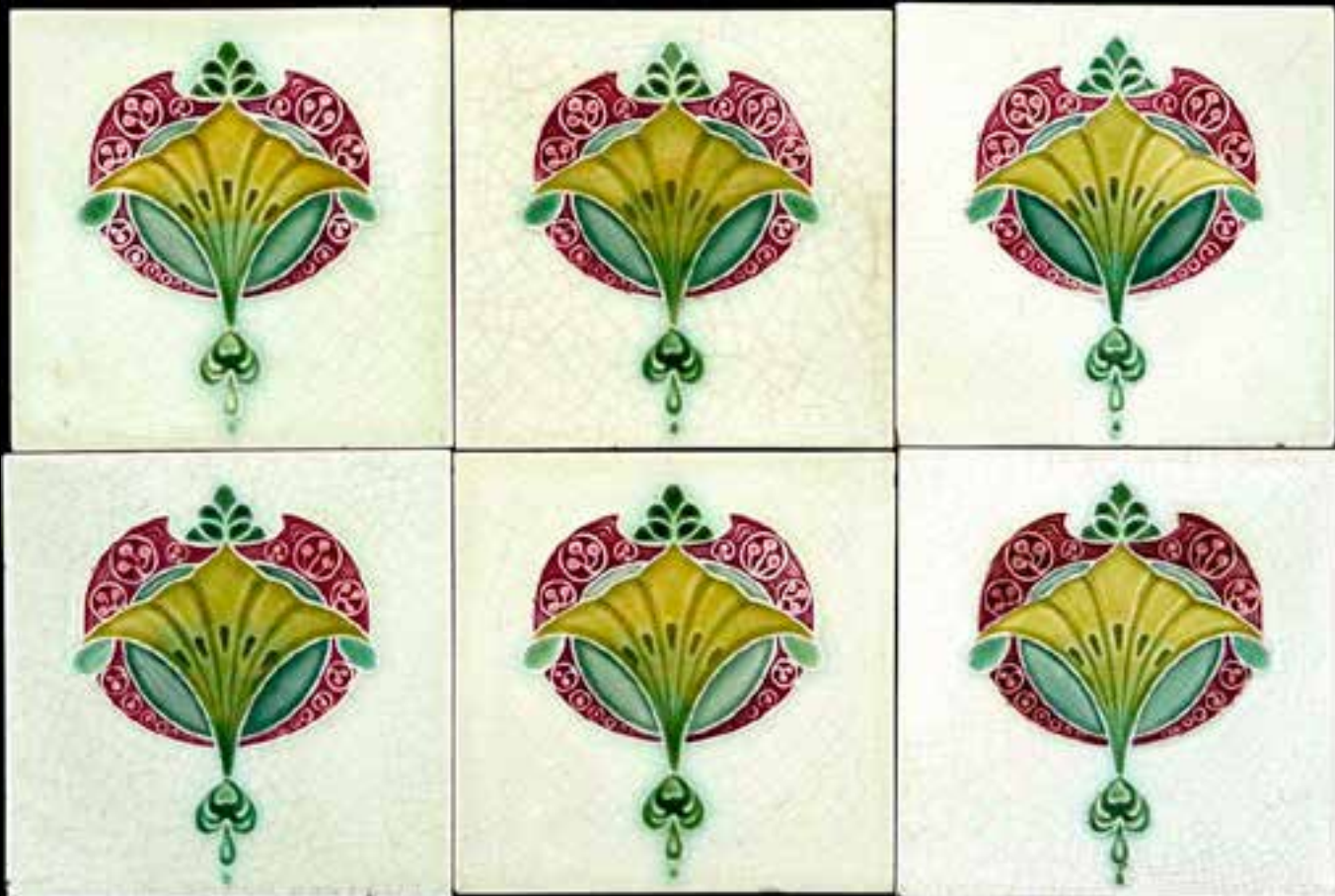
H & R Johnson Lta.
Azulejo

Londres, primeiro quartel do século XX
Placa de "pó-de-pedra" com arestas moldadas e vidradas
15 x 15 cm

101-1142

Azulejo

Reino Unido, primeiro quartel do século XX
Placa de "pó-de-pedra" com arestas moldadas e vidradas
14,5 x 14,5 cm

101-1137

Rhodes Tyle Co.
Painel de azulejos

Reino Unido, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" com arestas moldadas e vidradas
30 x 45 cm

101-1116

Azulejo

Reino Unido, primeiro quartel do século XX
Placa de "pó-de-pedra" com arestas moldadas e vidradas
15,3 x 15,3 cm

101-1197

Azulejos

Reino Unido, primeiro quartel do século XX
Placa de "pó-de-pedra" com arestas moldadas e vidradas
15 x 30,5 cm

101-1202

Painel de azulejos

Reino Unido, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra"
com arestas moldadas e vidradas
30,5 x 30,5 cm

101-1159

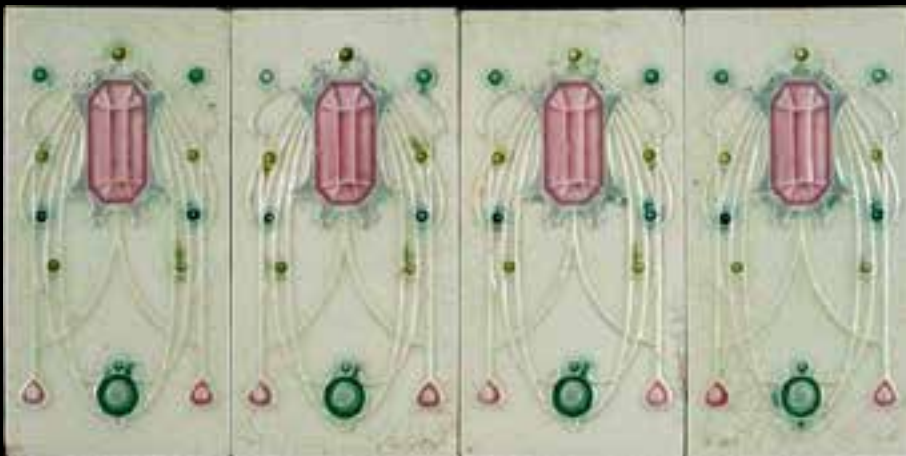
Painel de azulejos

Reino Unido, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra"
com arestas moldadas e vidradas
15 x 30,5 cm

101-1138

Azulejo

Reino Unido, primeiro quartel
do século XX
Placa de "pó-de-pedra"
com arestas moldadas e vidradas
15,3 x 15,3 cm

101-1175

Oficina Corn Brothers
Azulejo

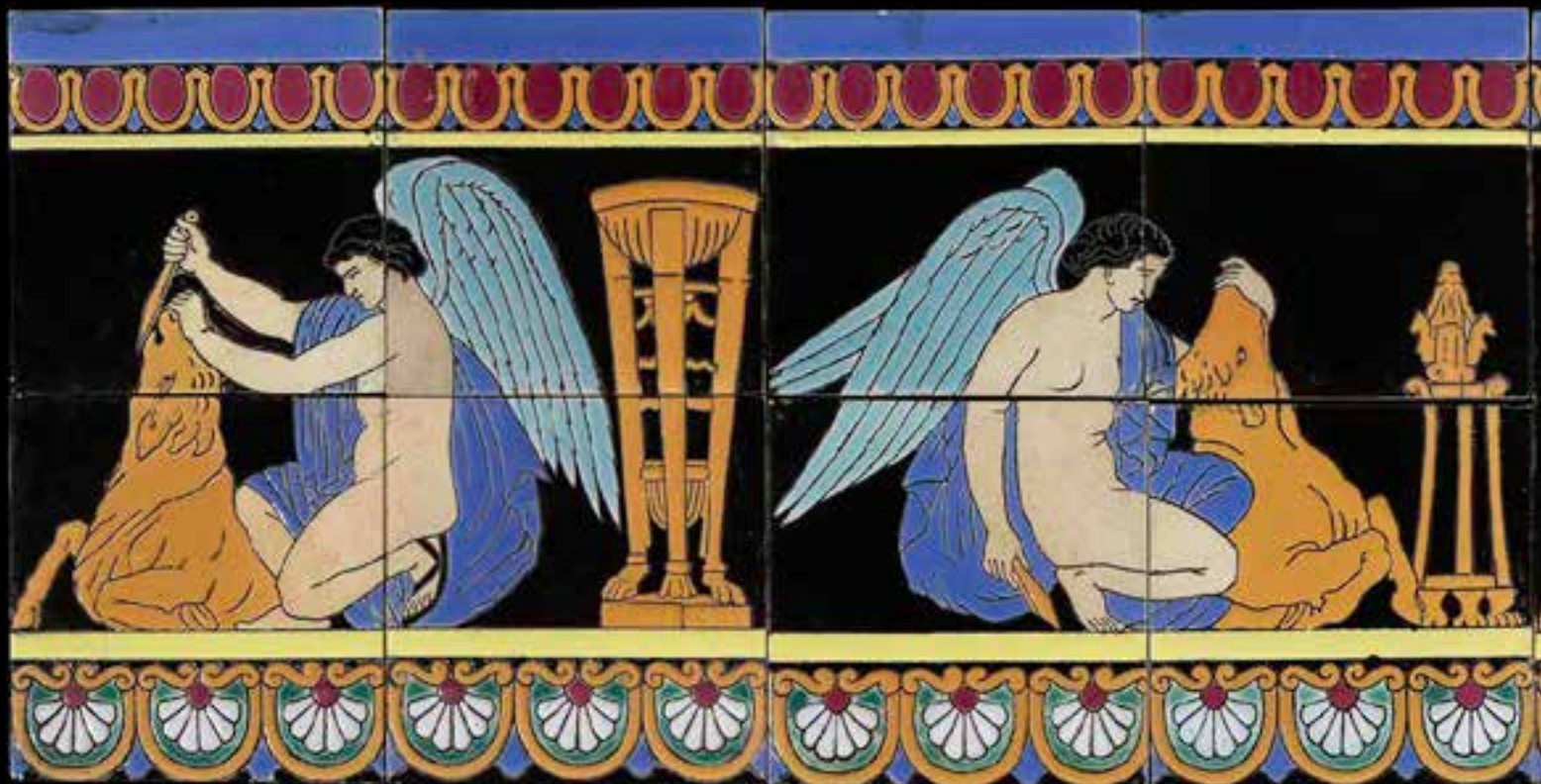
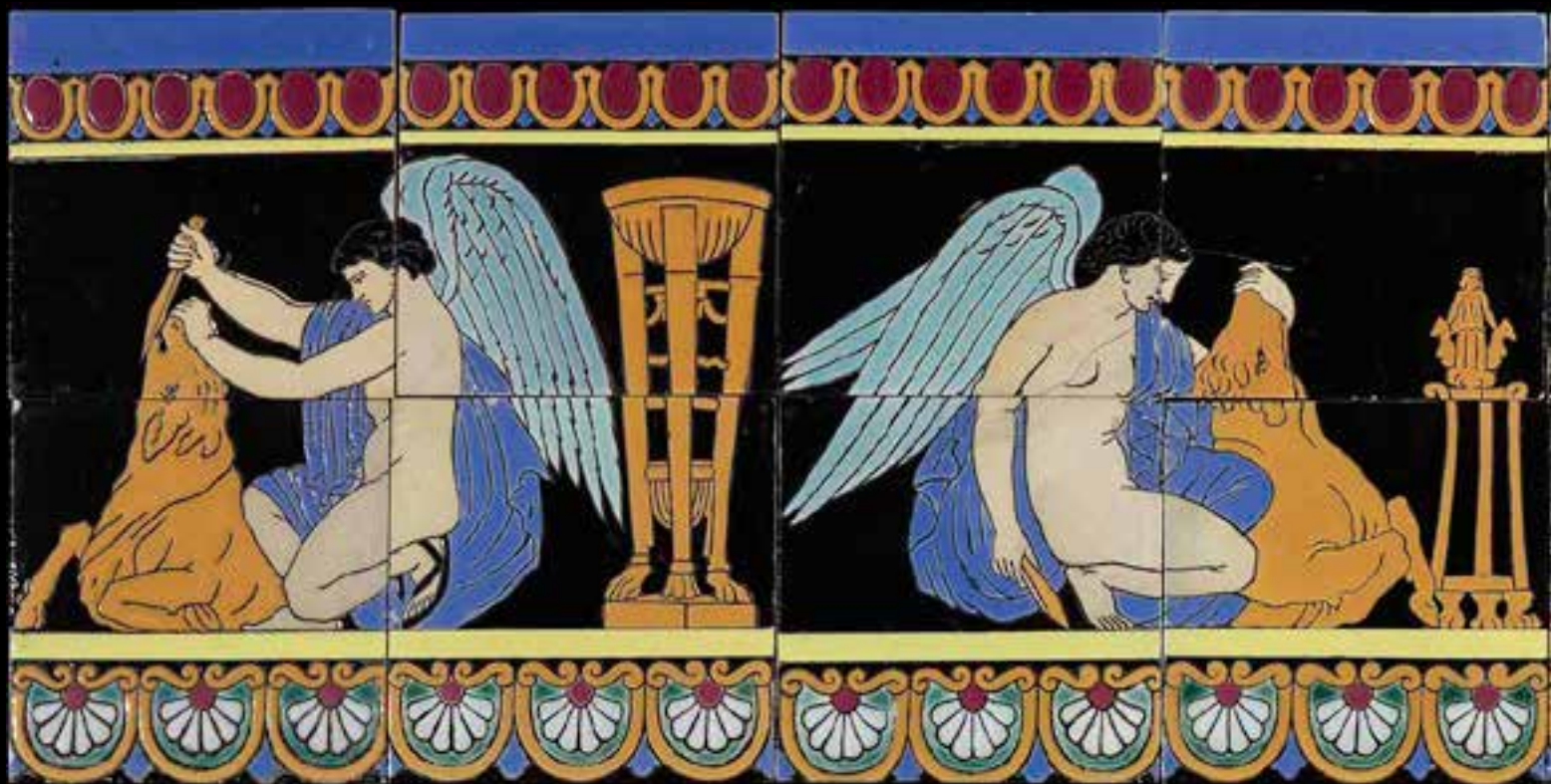
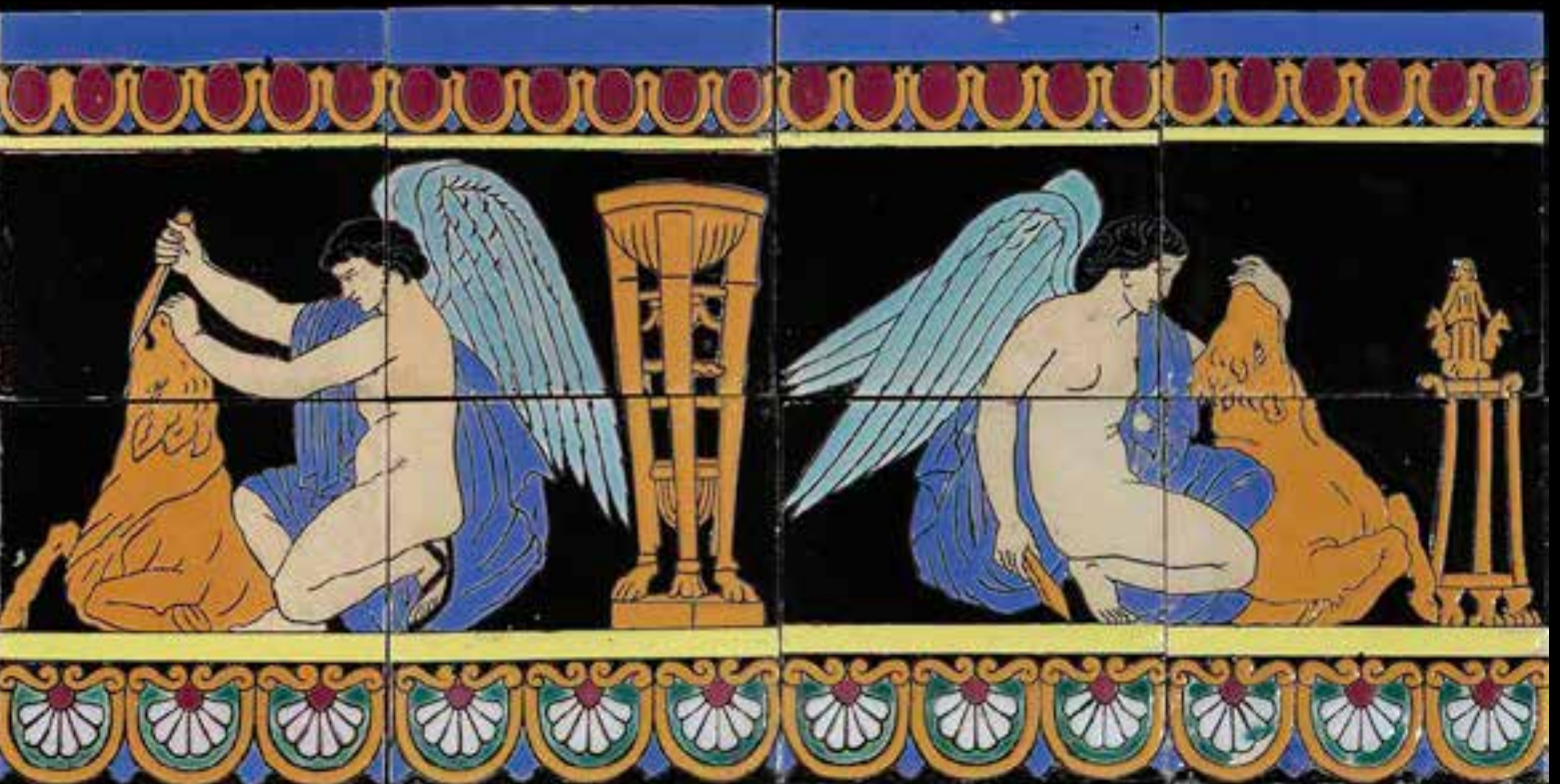
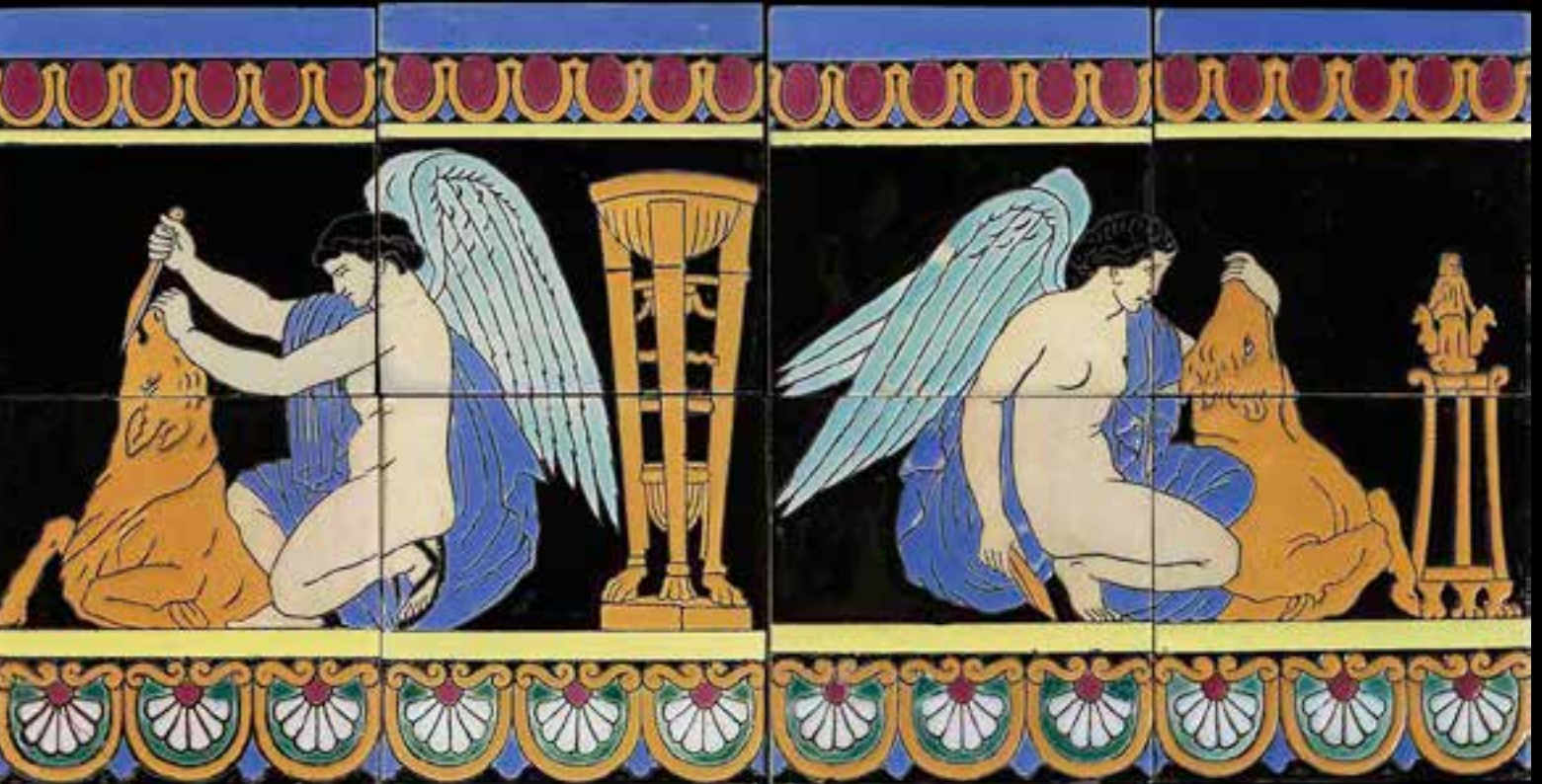
Staffordshire, primeiro quartel
do século XX
Tubagem
15 x 15 cm

101-1198

Minton
Azulejo
Stoke-on-Trent, primeiro quartel
do século XX
Tubagem
15,3 x 15,3 cm
101-1168

Minton
Azulejo
Stoke-on-Trent, primeiro quartel
do século XX
Tubagem
15,5 x 7,5 cm
101-1190

Minton
Azulejo
Stoke-on-Trent, primeiro quartel
do século XX
Tubagem
15,2 x 3,7 cm
101-1189

Minton
Azulejo
Stoke-on-Trent, primeiro quartel
do século XX
Tubagem
15,2 x 3,7 cm
101-1191

Boch Frères
Barra ornamental
La Louvière, final do século XIX
Corda seca
30 x 242 cm
101-801 e 101-805

Boch Frères
Azulejo
La Louvière, primeiro quartel do século XX
Aerografia
15 x 15 cm
101-1139

Gilliot & Co.
Azulejo
Hemiksem, primeiro quartel
do século XX
Placa de "pó-de-pedra"
com arestas moldadas e vidradas
15 x 15 cm
101-1141

Gilliot & Co.
Azulejo
Hemiksem, primeiro quartel
do século XX
Placa de "pó-de-pedra"
com arestas moldadas e vidradas
15 x 15 cm
101-1113

Gilliot & Co. (?)
Azulejo
Hemiksem (?), primeiro quartel
do século XX
Placa de "pó-de-pedra"
com arestas moldadas e vidradas
15 x 15 cm
101-1114

Gilliot & Co.
Azulejos de padrão

Hemiksem, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
15 x 45,5 cm

101-1112

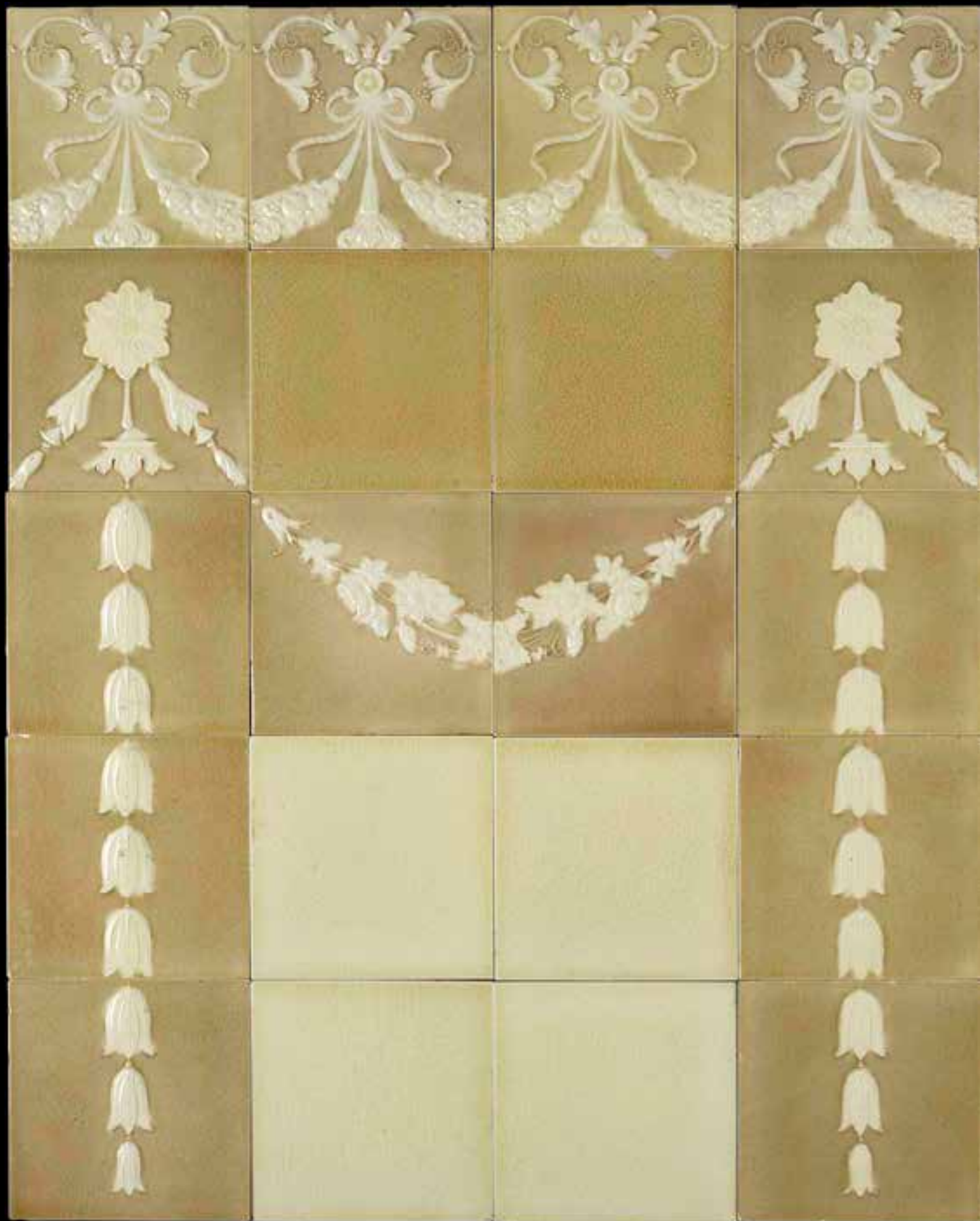
Gilliot & Co.
Azulejo de padrão

Hemiksem, primeiro quartel do século XX
Placa de "pó-de-pedra" relevada e vidrada
15,2 x 15,2 cm

101-1185

Gilliot & Co.
Cercadura

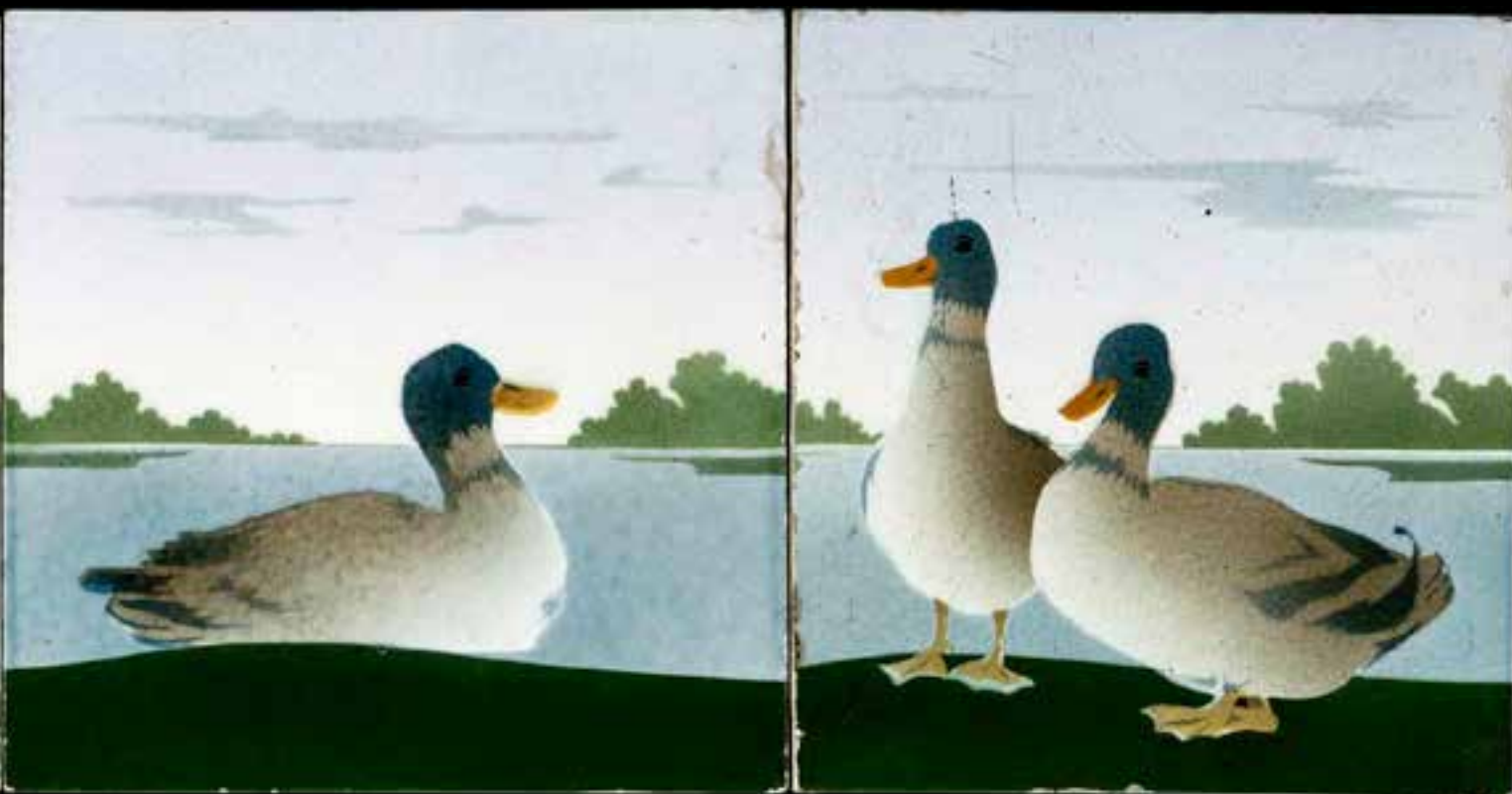
Hemiksem, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
15 x 61 cm

101-1236

Gilliot & Co.
Painel de azulejos

Hemiksem, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
75,5 x 106 cm
101-1370

Helman Céramique (?)
Painel de azulejos, *Paisagem*

Bruxelas (?), primeiro quartel do século XX
Aerografia
14,7 x 58,5 cm

101-1122

Painel de azulejos de "figura avulsa"

Holanda (?), primeiro quartel do século XX
Aerografia
29,5 x 29,5 cm
101-1007

Azulejos de "figura avulsa"
Holanda (?), primeiro quartel do século XX
Aerografia
15 x 45,5 cm
101-1130

Azulejos de "figura avulsa"
Holanda (?), primeiro quartel do século XX
Estampilha com pintura manual
15 x 45,5 cm
101-936

Painel de azulejos de padrão

Alemanha (?), primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
30 x 45 cm

101-1010

Painel de azulejos de padrão
Alemanha (?), final do século XIX
Azulejos de "pó-de-pedra" com pintura sob o vidrado
60,5 x 91 cm

101-1302

Villeroy & Bosch
Friso ornamental
Mettlach, primeiro quartel do século XX
Tubagem
162,5 x 14,5 cm

101-940 e 101-1125

Villeroy & Bosch
Azulejos
Mettlach, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra" relevadas e vidradas
14,5 x 29,5 cm
101-1123

Azulejo
Alemanha (?), século XX
Tubagem
32,5 x 13,3 cm
101-997

Azulejo
Japão, primeiro quartel do século XX
Placa de "pó-de-pedra" com arestas moldadas e vidradas
15 x 15 cm
101-4483

Painel de azulejos de padrão

Japão, primeiro quartel do século XX
Placas de "pó-de-pedra"
com arestas moldadas e vidradas
30,5 x 30,5 cm

101-1134

Painel de azulejos de padrão

Japão, primeiro quartel do século XX
Placa de "pó-de-pedra"
com arestas moldadas e vidradas
15,5 x 15,5 cm

101-4484

PALÁCIO DOS HENRIQUES / TOCHA

Hugo A. Guerreiro
Coordenador do Setor de Museus da Câmara Municipal de Estremoz

Os Palácios da nobreza e da burguesia, mais do que casas de habitação, são espaços de afirmação familiar, em termos sociais e económicos, nos locais onde são erguidos. São espaços privilegiados de demonstração de poder e são usados como tal pelas elites locais.

O Palácio dos Henriques, também conhecido localmente como Palácio Tocha, não escapa a esta lógica. Sito num dos espaços urbanos mais nobres da então vila de Estremoz, foi mandado construir em setecentos por uma família da burguesia local, os Henriques da Silveira, numa fase de afirmação social, no exato momento em que alcançaram o desejado título nobiliárquico. O título foi conseguido em 1754, sendo o brasão imediatamente colocado no lugar cimeiro do imóvel que, à época, ainda estaria em construção.

Se as elites e a sua influência na história são uma evidência incontornável, em Estremoz, a historiografia, salvo raras exceções, tem ignorado em larga medida a sua ação em termos sociais, económicos, políticos e consequentemente em termos do seu legado patrimonial.

No que respeita a monografias, a historiografia local dos últimos 40 anos tem dado pouco ou nenhuma ênfase à relevância das elites de Estremoz. Escapa a esta lógica um trabalho de Diogo Vivas[1], com um levantamento dos presidentes da Câmara Municipal de Estremoz de 1910 a 2006, e um outro de Teresa Fonseca, onde se transcrevem as "Memórias Analíticas da Villa de Estremoz" do Doutor António Henriques da Silveira (1725-1811)[2]. Para além da transcrição, a autora apresenta aos leitores um estudo exaustivo sobre esta personalidade estremocense e sobre a sua ação aos níveis local e nacional.

As elites de Estremoz são tema incontornável para qualquer estudo sobre o Palácio Tocha. A história deste imóvel é reflexo da capacidade de realização das elites setecentistas locais. É igualmente reflexo da afirmação das famílias burguesas oitocentistas, que adquiriram o Palácio (família Reynolds) como investimento ou que o arrendaram (família Tocha).

Num tal cenário, além de uma descrição histórica e artística do imóvel classificado, debruçar-nos-emos em maior profundidade sobre duas personalidades que nele habitaram, o Doutor António Henriques da Silveira e o Eng. José Rodrigues Tocha (1850-1923). A influência de ambos marcou a história local, assim como o modo como o Palácio é percecionado pelos estremocenses.

A relevância do imóvel é clara, pelo que a sua recuperação e reabilitação constituem uma mais-valia para a cidade. Já a sua abertura como Museu Berardo Estremoz, enquanto repositório de grande parte da Coleção de Azulejaria, assume relevância no âmbito nacional e internacional. O Palácio reassume finalmente o seu espaço no contexto local, mas, mais ainda, projeta-se a nível nacional e internacional.

DA HISTÓRIA DO PALÁCIO

O Palácio Tocha, situa-se na antiga Rua de Santa Catarina, junto ao antigo Rossio de São Brás, hoje Largo General Graça. Localiza-se frente ao Jardim Municipal idealizado por um dos mais notáveis moradores do imóvel, o Eng. José Rodrigues Tocha, do qual adquiriu formalmente o nome em 1925, por iniciativa do Dr. José Lourenço Marques Crespo[3] (1872-1955), então presidente da Câmara Municipal de Estremoz (mandato de 2 de janeiro de 1923 a 13 de julho de 1926)[4].

O Palácio ocupa uma área geográfica de crescimento urbano quinhentista, a qual ficou definida e posteriormente englobada no projeto de fortificação moderna de Estremoz realizado no decurso da Guerra da Restauração da Independência.

Segundo Túlio Espanca, o Palácio foi mandado construir pelo Capitão de Ordenanças Barnabé Henriques (?-1741)[5], porém tal afigura-se inverosímil dado que em 1755 ainda viviam na Rua de São Pedro (traseira ao Palácio) a então viúva do Capitão de Ordenanças, Josepha Maria da Silveira (?-1757) e seus filhos[6]. É contudo plausível que, nessa época, pelo menos desde finais da década de 1740, o imóvel já se encontrasse em construção. Aliás, data de 1762 a indicação mais antiga de que esta família vivia na Rua de Santa Catarina, certamente no Palácio que hoje denominamos dos Henriques ou Tocha[7].

Felgueiras Gayo, por sua vez, assinala que a construção dever-se-á a Manuel Rodrigues Varge (1713-1780), negociante de cabedais e irmão de António Henriques, filho do primeiro matrimónio de Josepha Maria da Silveira com António Rodrigues Varge (?-1719), "em que gastou mais de 80 mil cruzados com seus adereços, ou talvez mais"[8].

Josepha Maria da Silveira possuía já umas "Casas Nobres" na rua de Santa Catarina (área do Palácio), que faziam parte do seu Morgado e que transmitiu, após a sua morte em 28 de julho de 1757, ao varão do primeiro casamento, Manuel Rodrigues Varge, homem de grandes negócios e procurador e fiador da mãe desde a morte do pai[9].

Infere-se portanto que a eretora inicial possa ter sido Josepha, e que seu filho Manuel Rodrigues Varge, ao receber da mãe o Palácio inserido num Morgadio formado com a terça daquela, designado por Morgado do Menino Deus[10], possa ter continuado as obras e o programa decorativo (nomeadamente nas Salas com pinturas mitológicas, azulejaria figurada e seriada Rococó) após a morte da mãe em 1757, tendo assim gasto os tais 80 mil cruzados que refere Felgueiras Gayo[11].

De referir que Josepha Maria da Silveira foi também a eretora da capela do Menino Deus, na Igreja do Convento de São Francisco de Estremoz, onde fez jazigo para a família, ostentando a capela um conjunto de painéis de azulejos alusivos ao Nascimento, à Infância de Jesus, à Sagrada Família e ao Casamento Místico de Santa Catarina. A capela, de clara traça Rococó e executada por mestres locais segundo Espanca[12], foi construída no lugar da antiga Sacristia em 1756[13] (um ano antes de Josepha Maria da Silveira falecer), exatamente no mesmo período em que se terão realizado as primeiras obras no Palácio. Aliás, é bastante plausível que o autor do programa decorativo religioso dos azulejos seja o mesmo da primeira fase de decoração do Palácio sita na escadaria do imóvel.

Tendo em conta a excelente relação que existia entre os irmãos, bastante evidente após o falecimento de Josepha Maria da Silveira e que os levou a nem sequer fazerem o inventário de bens, acreditamos que neste programa decorativo terá participado António Henriques da Silveira, personalidade ilustre da época e que certamente acompanhava o espírito cultural e científico da segunda metade do século XVIII. Mas também Amaro Henriques da Silveira (1729-1799), que dava seguimento à tradição militar da família, consubstanciada no seu bisavô materno Domingos Álvares[14] e no seu pai, o Capitão de Ordenanças Barnabé Henriques[15], terá certamente influenciado a inclusão de painéis referentes à história militar local [Figura 1].

Ao falecer, Manuel Rodrigues Varge lega o Morgado com o Palácio a um dos filhos varões do segundo casamento da mãe, ou seja, ao desembargador do Paço, Doutor António Henriques da Silveira, pelo qual nutria um especial carinho em virtude de o mesmo ter tratado dos seus negócios e de si após ter ficado cego[16].

Este último, após a sua morte em 1811[17], por falta de descendência direta, lega o Palácio incluído num Morgado por si instituído a Maria Clara Henriques da Silveira (1778-?), filha única de seu irmão Amaro Henriques da Silveira e de Marianna Placida de Lucena Noronha e Faro, e casada com D. António José Maria Coutinho Pereira Forjaz[18].

Por imposição que deixou em testamento[19], por não haver descendência dos filhos de Maria Clara, mormente da parte de Barnabé Henriques da Silveira Coutinho Pereira, o Morgado é transmitido para o neto varão da irmã do desembargador, Francisca Thereza Marcelina Henriques da Silveira (1733-?), ou seja, para José Martinho Pereira de Lucena Noronha e Faro

Cota Falcão (1806-1886), filho de seu sobrinho Fernando Pereira de Faria Cota Falcão (1769-?), primogénito de Francisca e seu marido D. Manuel Pereira de Faria Cota Falcão (1750-?).

De 1 de janeiro de 1853 a 21 de dezembro de 1857, o novo proprietário arrenda o Palácio da família, agora integrado no Morgado da Vargem, a Henrique José Pires Júnior por 100 mil reis anuais[20].

Em virtude de dívidas contraídas, José Martinho Pereira de Lucena Noronha e Faro Cota Falcão perde a 1 de agosto de 1857 o domínio útil (usufruto) do Palácio em hasta pública para José Rodrigues Tocha sénior, que arrematou o foro por 100 mil reis anuais[21]. Perde depois o domínio direto, por 2 101 mil reis, também em hasta pública, para Guilherme Romão Reynolds a 10 de junho de 1877, após uma execução movida por José da Paixão Castanheira das Neves[22]. José Rodrigues Tocha procurou ainda inviabilizar a compra por deter o direito de preferência, mas deixou prescrever o prazo, pelo que o juiz considerou cumprido o preceito da lei consignado no artigo 1678.º do Código Civil. O foro a pagar ao novo proprietário manteve-se nos 100 mil reis, com vencimento a cada dia 31 de dezembro[23].

Importa referir que, em 1860, José Rodrigues Tocha acolheu, neste mesmo Palácio, o monarca português D. Pedro V (1837-1861), aquando da visita que este efetuou a Estremoz[24].

Por sua vez, Guilherme Romão Reynolds (1842-1930) vende a seu irmão, Thomaz William Reynolds (1873-1951), o domínio direto do Palácio em 1892[25].

No ano seguinte, por falecimento de Tocha sénior, o domínio útil passa para seu filho, o Eng. José Rodrigues Tocha júnior.

Em 1904, ocorre nova venda do domínio direto do Palácio, ainda no seio da família Reynolds, desta feita a um primo direito, Roberto Rafael Hunter Reynolds (1856-1927)[26].

Figura 1
Sala das Batalhas

Já em 1913, uns anos após a saída da família Tocha de Estremoz para Lisboa, o imóvel acolhe o Palace Hotel, ficando a exploração a cargo de Frederique da Silva Pinto. Em 1920, o Hotel passa para o edifício do falecido Dr. João da Silveira e Couto Leitão (1833-1905)[27], junto à Igreja de São Francisco, alçado esquerdo[28].

Entretanto, o filho do Eng. José Rodrigues Tocha júnior, José Marianno de Jesuz d'Urquia Rodrigues Tocha, readquire o domínio útil do imóvel em 1918, após arrematação deste por parte do Estado, motivada por dívidas desta família a D. Maria Mesquita que, ao não deixar descendência, instituíra o Estado como seu legítimo herdeiro.

A 20 de abril do mesmo ano, compra o domínio direto do Palácio por 2 180 mil reis através do seu procurador, o Dr. José Rosado da Fonseca (?-1952)[29]. Este último e a sua mãe, D. Francisca de Jesus Rosado da Fonseca, adquirem posteriormente os dois domínios do imóvel a 26 de abril desse mesmo ano por 9 mil reis[30]. No mês seguinte, o Palace Hotel foi forçado a mudar de instalações, pois os novos proprietários pretendiam habitar o Palácio, o que de facto fizeram.

Em 1921, instalou-se no piso térreo uma sucursal do Banco de Portugal[31]. A partir desta ocupação, tiveram início as primeiras mudanças na fachada principal do imóvel, com a abertura de portas no espaço anteriormente ocupado por janelas, como se observa ainda hoje.

No ano de 1933, a Câmara Municipal de Estremoz procura adquirir o imóvel, para nele instalar serviços da autarquia[32]. Ainda neste ano, o Colégio Jesuíta espanhol de San José[33] aumenta as suas instalações, tornando-se inquilino do Dr. José Rosado da Fonseca, que deixa de habitar o Palácio após mudança de residência para Lisboa.

Em 1934, a autarquia volta a avaliar a aquisição do Palácio para aí instalar uma escola primária. O projeto não se efetivou pois o Estado tomou a decisão de comparticipar a construção de dois edifícios para esse fim[34].

A partir deste período, o imóvel passa a ser alugado a diversos inquilinos, tanto para habitação, como para exploração de serviços e comércio. Destacam-se o famoso cavaleiro tauromáquico, D. Vasco Anjos Jardim, e o artista plástico e professor Espiga Pinto (1940-2014).

A 16 de agosto de 1952, por morte do proprietário, o imóvel é legado a um conjunto de herdeiros designados por "Herdeiros Rosado da Fonseca"[35], situação que se manteve até ser adquirido pela Imobiliária Magnólia da Madeira Lda., em 2000. Em 2008, esta empresa faz uma permuta de imóveis com a Associação de Coleções, atual detentora do Palácio e executora de um ambicioso projeto museológico.

Em 2014, o Palácio Tocha foi prestigiado com a classificação de Monumento de Interesse Público[36].

DO PALÁCIO

O Palácio Tocha é um imóvel construído certamente entre as décadas de 1740-1750, obedecendo às diretrizes teóricas da arquitetura senhorial setecentista portuguesa. O mesmo sucede com o programa decorativo, ainda ancorado ao período Rococó mas insinuando já o novo Classicismo.

Apresenta planta retangular, prolongada nas traseiras por duas alas laterais, sobre um pequeno pátio interior que dá acesso às antigas cavalariças e adega. No alçado posterior, observa-se o antigo jardim, que teve ao centro uma fonte em mármore com golfinhos, infelizmente alienada pelos anteriores proprietários.

Quanto à fachada principal, esta divide-se em três pisos perfeitamente delimitados. O fenestramento dos pisos térreo e superior alterna com as sacadas do piso nobre, tudo em mármore branco da região. As janelas estão rematadas de modo diferenciado, recorrendo-se a volutas, enrolamentos e formas ainda barrocas e rococós, que convivem com frontões triangulares, tríglifos e pilastras que anunciam o período Neoclássico, num jogo artístico harmónico e de grande beleza.

As janelas do piso térreo são de traça simples, igualmente em mármore de Estremoz, tendo o lintel enrolamento e vieira no tímpano. As duas janelas ao lado da porta principal possuem barras de ferro cilíndricas aneladas. Do conjunto inicial de janelas (sete), duas foram transformadas em portas de entrada independentes de modo a permitirem aceder aos estabelecimentos de serviços e comércio que aí se estabeleceram ao longo do século XX.

Na cimeira da porta principal, finalizando um belo trabalho em cantaria que percorre o eixo do imóvel, observa-se o escudo de armas da família dos Henriques, obra em mármore da época de construção do imóvel, dado que António Henriques da Silveira e seu irmão Amaro obtiveram carta de nobilitação em 1754[37].

A porta principal apresenta ombreiras e arco direito em cantaria local e largo vão. As falsas pilastras que ladeiam o vão terminam num capitel trabalhado que suporta a monumental sacada do andar seguinte. Os fustes das pilastras apresentam um singelo ornato floral ao centro.

Das sete sacadas do piso do primeiro andar, a central é a de maior aparato, possuindo o maior balcão e vão. O frontão triangular saliente diferencia-se dos restantes por ser ligeiramente curvado e maior. A sacada apresenta também duas pilastras em relevo, encimadas por um capitel lavrado, ladeando um arco de volta perfeita com pedra de fecho ao centro.

As restantes sacadas são uniformes entre si. Apresentam um pequeno frontão triangular saliente, e as ombreiras e tímpano possuem trabalho em cordoamento que percorre toda a cantaria. Percorre o balcão um trabalho em ferro constituído por barras cilíndricas aneladas pintadas a preto. Sustentam este mesmo balcão, modilhões com enrolamento.

Quanto ao último piso, este é constituído por seis janelas, sendo que ao centro se observa uma sacada com balaústres marmóreos, encimada pelo brasão dos Henriques. As janelas são de traça simples, com frontão quebrado que possui ornato de vieira ao centro.

O imóvel tem cunhais em mármore, de andares, delimitados por friso saliente da mesma cantaria. Este friso acompanha toda a transição do rés-do-chão para o primeiro piso, não o fazendo no andar seguinte. A encimar os cunhais, estão dois pináculos em forma de urnas encabeçadas de fogaréus, num trabalho em mármore de boas proporções.

Relativamente ao interior do Palácio, destacamos alguns elementos do programa decorativo cuja presença contribui para a diferenciação do imóvel quer ao nível local, quer regional.

Escadaria

Após o vestíbulo, atual receção do Museu, subimos ao primeiro piso por uma escadaria típica do século XVIII em Portugal e, em geral, no resto da Europa, cuja tipologia arquitetónica permite classificá-la como escadaria real ou imperial. Esta apresenta um lanço axial ascendente que termina num patamar intermédio de onde partem dois lanços simétricos e paralelos, culminando num patamar final que dá acesso ao piso seguinte[38].

Esta tipologia de arquitetura foi possivelmente influenciada pelo modelo de escada imperial do Palácio do Escorial de Juan Herrera e pela escadaria conventual do Mosteiro dos Jerónimos, que apresenta dimensões mais reduzidas. No início do século XVIII, começam a surgir em Lisboa algumas tentativas de recriação desse modelo em casas nobres, as quais incentivaram certamente obras do género na província, como o Palácio Andrade, o Palácio do Bichinho de Conta, o Palácio dos Condes de Alvor (atribuído a João Antunes), o Palácio Galvão Mexia, também conhecido por Palácio Pimenta, ou o Palácio Porto Covo[39].

Ao subirmos a escadaria, e em ambos os patamares, observam-se nas paredes painéis azulejares de finais da primeira metade do século XVIII. Como acontece na generalidade dos Palácios com programa decorativo de época da Grande Produção Joanina (1725-1740, aproximadamente) e/ou do ciclo pré-terramoto (1740-1755, aproximadamente), a cenografia do azulejo apela para temas que evocam movimento ou uma relação lúdica e ilusória com o espaço. Observam-se então cenas de caça em que o galope dos cavalos e a corrida dos vários animais e caçadores se adaptam ao ritmo dos lances de escadas. De destacar neste caso particular do Palácio Tocha, a inclusão de algumas cenas galantes. Estão os silhares pintados em tons de azul-cobalto, ao gosto da nobreza portuguesa setecentista, obra de autor não documentado [Figura 2].

A escadaria possui corrimão de mármore, moldurado a branco com fundo preto, o qual divide os dois últimos lanços da mesma.

De destacar, a descoberta de um bonito marmoreado nas paredes do primeiro lanço de escadas, o qual se prolongaria por toda a divisão da escadaria, segundo a equipa de restauro que o recuperou. Trata-se de uma obra do terceiro quartel do século XVIII.

Figura 2
Escadaria

No primeiro andar, o piso nobre dos Palácios, rasgam-se três portas em mármore branco da região, tendo as laterais cornija e vieira no tímpano. Estas duas portas dão acesso às salas com pinturas mitológicas, depois de percorrido um pequeno corredor de transição decorado com painéis de azulejos. Nos silhares, estão pintadas albarradas em azul desvanecido e com cercadura Rococó em azul-cobalto forte, próprio do período pós-terramoto. As portas permitem igualmente o acesso a uma sucessão de espaços mais íntimos da casa (quartos, sala de refeição familiar, cozinha e capela), alguns dos quais sujeitos a um programa decorativo com painéis de azulejos e pinturas nos tetos.

A porta de maior dimensão está de frente para a escadaria. É de traça simples e com cornija ligeiramente redonda e saliente. Dá acesso à divisão onde certamente se receberiam as visitas, a avaliar pelo valioso programa decorativo com painéis de azulejos historiados e pela melhor cobertura com estuques do imóvel. A este espaço convencionou-se chamar de "*Sala das Batalhas*".

Piso Nobre

Sala das Batalhas

Esta Sala enquadra-se perfeitamente na estética da maior parte dos edifícios da primeira metade do século XVIII. Nestes Palácios, encontramos geralmente azulejaria com temas que abarcam cenas do quotidiano e lazer (galantes, da vida quotidiana no espaço da casa, cenas de refeição, cenas de música e dança,

jogos, caçadas e *chinoiseries*); militares e batalhas; mitologia; personificação e alegorias. Temáticas que se encontram sobretudo no andar nobre, excetuando as caçadas que também ocorrem nos silhares colocados na escadaria (não em exclusivo).

A divisão tem planta retangular, com três sacadas para a rua, sendo que a central é a de maior aparato. A cobertura é de estuque, com florão ao centro, moldurado em forma de losango e decorado a toda a volta com cachos de uvas e folha de parra. De sublinhar que, neste período cronológico da segunda metade do século XVIII, circulavam por Estremoz italianos que trabalhavam o estuque, como Bartolomeu Gaspar, que "vende feitios de gesso"[40], ou Pedro Estevão, "mestre de fazer figuras de gesso"[41], fato que nos permite inferir sobre o perfil de quem executou estes trabalhos e outros no Palácio.

Decoram a Sala das Batalhas oito painéis azulejares, pintados a azul-cobalto forte, já enquadráveis no ciclo pós-terramoto. Neles se observam diversos eventos militares da história nacional, ocorridos na área de Estremoz, ou realizados pelos corpos do exército de formação local, servindo os mesmos para atestar a relevância militar da então Vila.

A razão da existência desta Sala é óbvia, em virtude das tradições de vida militar da família eretora do Palácio, nomeadamente dos avós maternos e do pai dos Henriques da Silveira. Além disso, o próprio Amaro Henriques da Silveira[42] ambicionava uma carreira militar e certamente a temática era do seu interesse e agrado.

Estes painéis apresentam três momentos distintos da história militar portuguesa e que envolvem diretamente Estremoz, tais como a Revolução de 1383-1385 (quatro painéis[43]), a Crise da Sucessão Portuguesa de 1580 e a Perca da Independência (um painel[44]) e a Restauração da Independência (três painéis[45]). Utilizando estampas francesas, a inspiração das temáticas representadas e do modo de animação das cenas, segundo Espanca, terá origem nas "descrições das Crónicas de D. João I, de Fernão Lopes, e na Seráfica da Santa Província dos Algarves, de Frei Jerónimo de Belém, publicada em 1750"[46].

Sala de *Apolo a perseguir Dafne* e Sala de *Hércules a matar a Hidra de Lerna*

A mitologia clássica fazia parte da estrutura do programa decorativo dos Palácios do século XVIII, nomeadamente nos silhares de azulejos ou nas pinturas parietais. As referências mitológicas deste imóvel consubstanciam-se em duas pinturas no estilo *rocaille* explanadas no teto de duas salas do piso nobre, sitas a norte e a sul da Sala das Batalhas. São obras pós-terramoto, de inspiração clássica, pintadas a óleo sobre estuque. As mesmas foram restauradas durante as obras de reconfiguração do Palácio para Museu, em 2019 e 2020.

Antes de acedermos a estes espaços por intermédio da Sala das Batalhas, passamos por pequenos corredores com painéis de motivos seriados do tipo albarradas, pintados a azul desvanecido, sendo marcante o contraste com as molduras em que os elementos decorativos utilizam um tom azul-cobalto forte. Estas albarradas são coetâneas aos silhares presentes nas Salas dos tetos pintados com as cenas mitológicas, certamente do período pós-terramoto, mas posteriores em termos de produção à Sala das Batalhas. Neste período pós-terramoto, encontramos na azulejaria características que desenvolvem a inovação proposta no período joanino, nomeadamente o uso dos concheados, das volutas, das grinaldas e das "asas de morcego", sendo o motivo central pintado com um azul desvanecido em contraste com as molduras em tom azul-cobalto forte.

Na Sala a norte, observa-se uma cena mitológica, designadamente *Apolo a perseguir Dafne*[47], e na Sala a sul a representação de *Hércules a matar a Hidra de Lerna*. Estas são obras pós-terramoto de 1755, provavelmente do terceiro quartel, inspiradas em estampas francesas como era gosto das elites da época.

A utilização de temas mitológicos na segunda metade do século XVIII era reflexo de uma ânsia de modernidade por parte de uma elite esclarecida, a qual era recetiva aos temas da antiguidade clássica, na altura amplamente explorados por artistas europeus e nacionais. Estas temáticas assumem uma representatividade mais efetiva nas obras de alguns artistas portugueses, como Vieira Lusitano (1699-1783) ou André Gonçalves (1685-1782), este último um pintor do tardo-barroco português com trabalhos expostos na capela da Rainha Santa Isabel de Estremoz[48].

No que concerne à cena de *Apolo a perseguir Dafne* [Figura 3], é inspirada na gravura de Bernard Picart, reproduzida em 1733, no *Le Temple des Muses*[44] [Figura 4]. Este episódio da mitologia greco-romana narra a ardente paixão de Apolo, deus da juventude e da luz, pela ninfa Dafne, filha do deus-rio Peneu e seguidora da deusa Diana (irmã de Apolo). O deus Apolo apaixona-se pela ninfa depois de ser atingido pela seta de ouro de Cupido. O pequeno deus

do amor atingiu Apolo como vingança, depois de este arrogantemente afirmar que as suas flechas eram as mais poderosas. Cupido, com o poder das suas flechas, atingiu ainda a ninfa Dafne com uma flecha de chumbo, para que esta tivesse aversão a Apolo. O deus persegue então Dafne, que foge apavorada. Dafne angustiada implora ao pai, Peneu, por auxílio, e este, para proteger a honra da ninfa sua filha, lança-lhe um feitiço que a transforma num loureiro. É este o momento retratado.

Na pintura, observa-se esta cena dramática, intensa e cheia de movimento, reforçada pelos trajes esvoaçantes das personagens. A cena decorre numa zona perto de um pinheiro, representado no cimo de uma montanha estilizada e levemente arborizada (que substitui uma floresta representada na gravura de Bernard Picart). Vemos então o momento em que Dafne encontra seu pai Peneu (deus-rio, representado como habitualmente junto de um pote tombado que jorra água) e este lança-lhe o feitiço. A ninfa, desesperada porque Apolo finalmente a alcançou, começa a transformar-se num loureiro, como mostram as suas mãos já engalhadas. No céu, observando o desenlace da lição que pretendeu dar a Apolo, está Cupido, que segue caminho contrário ao do deus e da ninfa. Junto ao rio, duas ninfas observam com espanto Peneu, Apolo e Dafne.

A pintura foi produzida por autor anónimo, entre contrastes de tons de azul forte e desvanecido, como se de um painel de azulejos se tratasse. Uma cartela enconchada *rocaille*, com diversos motivos fitomórficos coloridos, enquadra a cena representada.

Quanto à Sala sita a sul, observa-se uma outra cena mitológica, desta feita um dos dez Trabalhos de Hércules, nomeadamente *Hércules a matar a Hidra de Lerna* [Figura 6], que seria o segundo trabalho do semideus. A pintura a

Figura 3
Teto pintado da Sala *Apolo a perseguir Dafne*
Óleo sobre estuque, terceiro quartel do século XVIII

Figura 4
Bernard Picart
Apolo a perseguir Dafne
Gravura *Le Temple des Muses, orné de LX tableaux où sont représentés les événemens les plus remarquables de l'antiquité fabuleuse*, 1733
© Bibliothèque Nationale de France

óleo sobre a cobertura de estuque da sala é inspirada na estampa XXIII do *Tableaux du Temple des Muses* [Figura 5], de 1676, trabalho de Michel de Marolles (1600-1681)[50]. Este episódio da mitologia greco-romana retrata o combate travado por Hércules (ou Héracles para os gregos) com a terrífica Hidra de Lerna, um animal fantástico, filha dos monstros Tifão e Equidna, que habitava num pântano junto ao lago de Lerna, na Argólida, costa leste do Peloponeso. A Hidra tinha corpo de dragão e nove cabeças de serpente, tendo um hálito venenoso e cabeças que tinham a capacidade de regeneração.

Para a enfrentar, revestiu-se primeiro o herói com a pele impenetrável do Leão de Nemeia que, no seu primeiro trabalho, tinha estrangulado e depois esfolado com uma garra do próprio animal. Inicialmente, Hércules tentou decepar as cabeças da Hidra com uma foice, mas a cada cabeça que cortava surgia pelo menos mais uma no seu lugar. Decidiu então mudar de tática e, para que as cabeças não se regenerassem, pediu ao sobrinho Iolau que as queimasse com um tição logo após o corte, cicatrizando desta forma a ferida. Faltando apenas a cabeça imortal, a do meio, Hércules, valendo-se da sua força, segurou a Hidra com uma das mãos e, com a outra, erguendo um enorme rochedo, esmagou a última cabeça. O monstro foi assim vencido.

A pintura da cena mitológica é retratada com dramatismo e movimento, usando o pintor, do qual também desconhecemos a identidade, contrastes em tons de azul forte e desvanecido. Enquadra a representação uma cartela enconchada *rocaille*, que usa as tonalidades da pintura, ainda que mais aparatosa do que a da Sala norte. No tímpano, observa-se um cesto com flores, reproduzindo-se outros quatro vasos igualmente com flores nas laterais da cartela. Todas as fitomorfias utilizam uma paleta de cores próprias da natureza. A cena retrata Hércules em combate, usando a pele como armadura e uma moca como arma.

Figura 6
Teto pintado da Sala *Hércules a matar a Hidra de Lerna*
Óleo sobre estuque, terceiro quartel do século XVIII

Figura 5
Michel de Marolles
Hércules a matar a Hidra de Lerna
Gravura *Tableaux du Temple des Muses*, 1676
© Heidelberg University Library
Marolles, Michel de: Tableaux du Temple des Muses; 1676 (C 7002-100 RES), Tafel 23

Quanto aos azulejos presentes em ambas as salas, estes enquadram-se claramente no período pós-terramoto. São manifestações de uma nova forma de pensamento, na qual setores da sociedade abandonaram o formalismo de épocas anteriores e começaram a almejar a diversão e a felicidade pessoal. Assim, as cenas galantes são dominantes, demonstrativas de alguma frivolidade (galanteio provocante), de um espírito por vezes libertino (representação de uma cortesã com os seios desnudos) e despreocupado (jogos e cenas teatrais).

As cenas representadas são inspiradas ou até mesmo decalcadas de gravuras francesas dos séculos XVII e XVIII. Gravadores e impressores como Antoine Trouvain, Henry Bonnart, Nicolas Arnault ou Robert Bonnart eram as principais fontes de inspiração dos pintores de azulejo, que encontraram nestas estampas o ideal de representação da nobreza "à francesa".

Oratório familiar

De planta quadrangular, possui, como elemento de destaque e anunciador da função espiritual do espaço, um teto pintado, obra de finais do século XVIII, com anjos, jogos de fitomorfias e albarradas. Estaria junto dos aposentos de um dos moradores do Palácio [Figura 7].

Sala de refeição e cozinha

A Sala de refeição, de planta retangular, destaca-se pelo interessante painel azulejar coetâneo das salas com pinturas mitológicas, com a representação a azul desvanecido com cercadura a azul-cobalto forte de uma cena de refeição idealizada, certamente de estampa francesa. Possui dois armários embutidos na parede, provavelmente do século XVIII.

A cozinha do Palácio é de planta retangular com cobertura simples. Mantém ainda alguns silhares com albarradas em estilo Rococó, entre outra azulejaria aí aplicada ao longo dos séculos seguintes. Conserva loiceiro embutido na parede, bem como duas arcadas profundas, com arcos de volta perfeita decorados com argamassas e molduras pintadas a preto-itália, como que imitando trabalhos marmóreos. Aí se encontram as bacias de despejos da divisão.

Observa-se também o forno antigo do imóvel, com lintel e ombreiras lisas em mármore branco.

Traseiras do Palácio e antigo jardim

Na fachada posterior do imóvel, antes das escadarias que dão acesso ao antigo jardim da segunda metade do século XVIII, e ainda no piso nobre, observam-se relevos de bustos clássicos idealizados, trabalho à colher produzido com argamassa, de lavor regional, de finais de setecentos - início de oitocentos.

Do antigo jardim, que até aos anos 1980-1990 ainda exibia a fonte com golfinhos em mármore branco de Estremoz, resta apenas o espaço que este ocupava.

A pontuar os muros que dão para a Travessa de São Pedro, observam-se ainda uns largos nichos, com cimalhas que ostentam um trabalho decorativo Rococó em argamassa.

O programa decorativo no nicho mais pequeno foi recentemente descoberto durante as obras de recuperação e restauro do espaço. É tipicamente uma manifestação Rococó da arte dos embrechados, uma combinação fantasiosa de cacos de pratos da Companhia das Índias, pedrinhas do tipo alabastro, bem como de conchas e búzios.

Aventa-se ainda a hipótese de o "quintal" do imóvel contíguo a sul ao Palácio, ter feito parte do antigo grande jardim dos Henriques da Silveira, a avaliar pela continuidade do muro e pelos nichos e embrechados que apresenta.

Figura 7
Teto pintado do Oratório
Óleo sobre estuque, final do século XVIII

DAS PERSONALIDADES ILUSTRES DO PALÁCIO TOCHA

Sobre a seleção

Como já referimos, foram algumas as individualidades ilustres que foram proprietárias ou inquilinas do Palácio. Dado isto, as personalidades históricas que habitaram este espaço foram selecionadas em função não só da sua relevância local e regional, mas também nacional.

Incluímos assim neste capítulo o Desembargador do Paço, o Doutor António Henriques da Silveira, estremocense que deixou uma marca duradoura na sua terra, nomeadamente na Misericórdia, que salvou da ruína. Este deixou também uma marca irrefutável nas ciências e em particular na Universidade de Coimbra, onde fez parte da reforma pombalina que adaptou os estudos à modernidade que, há décadas, tinha despontado e fazia o seu caminho na Europa das Luzes.

Optámos também por incluir o Eng. José Rodrigues Tocha, estremocense de grande influência nas áreas económica, social e política em Estremoz. É dele, por exemplo, o traço do singelo jardim que se encontra frente ao Palácio, ou a origem das Festas da Santa Cruz, ainda hoje realizadas pela paróquia de Santo André.

São então estas as ilustres personalidades cuja biografia se descreve a seguir.

Desembargador do Paço, Doutor António Henriques da Silveira

Filho primogénito de Barnabé Henriques e de Josepha Maria da Silveira, António Henriques da Silveira nasceu em Estremoz a 24 de maio de 1725[51]. Seu pai, de origens humildes, era natural do termo de Guimarães. Era sangrador de profissão quando chegou a Estremoz, tendo posteriormente optado pelo ofício de curtidor, profissão que exercia quando casou com Josepha a 18 de abril de 1723[52].

A mãe era estremocense[53], filha de Domingos Álvares, um sapateiro que mais tarde seguiu a carreira militar (chegou a cabo de esquadra numa Companhia em Castelo de Vide), ao mesmo tempo que passou a dedicar-se a negócios que acabaram por lhe valer algumas posses.

Josepha Maria da Silveira tinha contraído anteriormente matrimónio com António Rodrigues Varge, trapeiro com oficina própria[54], que falecera a 3 de agosto de 1719, deixando dois filhos, Manuel Rodrigues Varge e Margarida Josefa, e alguma fortuna.

Detentor de vários negócios de sucesso, Barnabé Henriques conseguiu juntar enorme riqueza, que uniu à de sua esposa. O casamento de Barnabé com a viúva trouxe-lhe também vantagens sociais pois, apesar de ter dois filhos pequenos a cargo, Josepha era de uma condição social superior à sua, abrindo-lhe as portas de um mundo ao qual não teria acesso senão por matrimónio[55]. Por exemplo, foi através desta união e da sua fortuna que conseguiu ascender em 1732 a Capitão das Ordenanças de Estremoz, cargo que permitia à burguesia endinheirada almejar à nobilitação.

Faleceu a 29 de abril de 1741[56], deixando órfãos os filhos António, Maria, Amaro e Francisca. Sendo todos menores, ficou como fiador dos irmãos Manuel Rodrigues Varge, homem já de considerável fortuna e que, por isso mesmo, assumiu a gestão dos avultados bens dos órfãos[57].

Josepha continuou a gerir os seus bens próprios e aumentou em muito a sua fortuna pessoal, tendo o seu primogénito agido da mesma forma com os seus bens e com os dos irmãos uterinos. A viúva faleceu em Estremoz, em 28 de julho de 1757, tendo sido sepultada no jazigo que mandara erigir no ano anterior na capela do Menino Deus, também mandada construir por si na antiga sacristia da Igreja de São Francisco de Estremoz, em cujo Convento tinha dois dos seus irmãos como frades[58].

Quanto a Manuel Rodrigues Varge, este faleceu sem descendência a 5 de fevereiro de 1780[59], tendo sido sepultado no jazigo da família e deixando como único herdeiro o irmão António, em quem confiava e tinha em grande estima pelos cuidados que tivera para com ele após a cegueira[60].

Regressemos novamente a António Henriques da Silveira. Após ter feito estudos iniciais em Estremoz, em outubro de 1741, alguns meses após a morte de Barnabé Henriques, ingressa com apenas dezasseis anos na Universidade

de Évora, na qual cursou o primeiro ano da Faculdade Preparatória de Artes. Neste período, foi admitido, após exames, no exigente Colégio da Madre Deus de Évora, associado à Universidade na qual se encontrava a elite estudantil da época[61].

No ano seguinte, a 1 de outubro, matriculou-se na Faculdade de Cânones da Universidade de Coimbra. Concluiu Cânones a 28 de abril de 1746. No ano seguinte, fez exame de Bacharel formado, que concluiu com distinção. Entretanto, o jovem António deu início ao processo de candidatura a familiar do Santo Ofício de Évora, o que lhe permitiria, se assim o desejasse, ter acesso a um cargo na Inquisição ou na Arquidiocese[62].

A fortuna herdada de seu pai permitiu-lhe continuar os estudos sem ter de trabalhar, tendo obtido a sua licenciatura a 23 de junho de 1748, fruto também da sua capacidade intelectual e de trabalho. Menos de um mês depois, a 13 de julho, com apenas 23 anos, obteve o grau de Doutor. De referir que atingiam este último grau, segundo Teresa Fonseca, apenas 4,85% dos bacharéis formados, o que é revelador das qualidades de António Henriques da Silveira[63].

Passou assim à condição de opositor às cadeiras da Faculdade de Cânones, fazendo parte integrante da Universidade.

Em fevereiro de 1754, recebia ordens menores, depois de um moroso processo de habilitações de quase seis anos e, em abril, obtinha Carta de Brasão juntamente com o seu irmão Amaro Henriques da Silveira[64].

Foi mesário da Misericórdia de Estremoz entre 1770 e 1772 e em 1784, tendo sido certamente convidado pelo Provedor daquela instituição entre 1770 e 1785, D. Sancho de Faro e Sousa, 4.º Conde do Vimieiro e à época Governador Militar da Praça[65].

No decorrer da reforma pombalina do ensino, os lentes das quatro faculdades foram jubilados e substituídos. Consegue assim, finalmente, acesso à cátedra universitária, dado que era continuamente preterido pela sua oposição à ortodoxia pedagógica jesuíta[66]. Em 1772, foi-lhe atribuída a Cadeira de Decreto de Graciano, do 3.º ano da Faculdade de Cânones. Lecionou durante sete anos, ascendendo em 1779 a Lente da Primeira Cadeira Analítica de Direito Canónico[67]. Nesse ano, foi nomeado Diretor da Faculdade de Cânones, sendo continuamente reconduzido (em nomeações trianuais) no cargo até à jubilação em 1791[68].

Em 1777, assumiu o cargo de Reitor do prestigiado Colégio de São Paulo de Coimbra, cargo que lhe foi atribuído em virtude do seu alinhamento com o setor reformista da Universidade. Este colégio secular recebia escolares já detentores de graus académicos e era porta de entrada segura na carreira docente. Aliás, o seu afastamento até 1776, ano em que finalmente ali foi aceite, deveu-se à sua oposição ao ensino do tipo inaciano que dominava a Universidade até à reforma pombalina[69].

O prestígio de António Henriques da Silveira era grande, não apenas em termos locais e regionais, mas também nacionais. Era de tal modo influente e estimado na Corte que, em novembro de 1778, teve a Rainha D. Maria I e o Rei consorte a assistir à admissão no Convento de São João da Penitência de Estremoz (Maltesas) de duas sobrinhas[70], filhas de sua irmã Francisca e Manuel Pereira Cota Falcão, entretanto falecido[71].

Em 1780, passou a integrar o Conselho de Decanos da Universidade de Coimbra, sendo um dos primeiros convidados a integrar a recém fundada Academia das Ciências (24 de dezembro de 1779), como sócio supranumerário. Demorou a aceitar o convite em virtude de discordar da separação da Academia e da Universidade, pelo que somente em 1788 o aceitou[72].

Era já Lente da Segunda Cadeira Analítica de Direito Canónico, disciplina do 5.º ano, que acumulava com a primeira Cadeira Analítica, no ano de 1785[73].

Em 1788 terá possivelmente apresentado à Academia das Ciências o "Racional discurso sobre a agricultura e população da província do Alentejo", editado em 1789, no primeiro dos cinco volumes de *Memórias económicas para o adiantamento da agricultura, das artes, e da indústria em Portugal, e suas conquistas*, publicados entre esse ano e 1815.

Por Carta Régia, foi nomeado, a 6 de junho de 1791, desembargador honorário do Paço[74]. Jubilou-se da Universidade de Coimbra a 4 de fevereiro de 1793, confirmado por Carta Régia de 4 de março e, a 21 de fevereiro, foi-lhe atribuído o posto de desembargador efetivo do Paço.

Entretanto, não esquecido da terra de naturalidade, exerce o cargo de Provedor da Misericórdia de Estremoz entre 1792 e 1795, 1796 e 1797 e depois entre 1802 e 1803[75]. Durante estes períodos, melhorou substancialmente

a situação financeira da instituição, a qual passou de devedora a credora. Em 1802, reorganizou a Misericórdia de modo a melhor distribuir o trabalho[76].

A juntar às suas qualidades como canonista e catedrático de relevo no contexto nacional e de homem de negócios e reformador da Misericórdia de Estremoz, foi igualmente um grande benemérito. Usava de grande liberalidade para com os seus caseiros e rendeiros, protegendo-os em períodos de crise ao perdoar-lhes dívidas e ao entregar-lhes sementes para fazerem face a calamidades[77].

Faleceu, cego, a 8 de dezembro de 1811[78], em Estremoz, no Palácio que herdara na Rua de Santa Catarina, hoje Museu Berardo Estremoz. Foi a sepultar no Jazigo da família, na capela do Menino Deus da Igreja do Convento de São Francisco.

Eng. José Rodrigues Tocha

José Rodrigues Tocha [Figura 8] nasceu a 21 de setembro de 1850 em Estremoz, filho de José Rodrigues Tocha (sénior) e de D. Marianna Augusta Castanha Tocha. Nasceu no imóvel sito na atual Rua Brito Capelo (antiga Rua dos Currais), numa casa que tinha acesso por ponte à inovadora Fábrica de Moagem de Cereais de seu pai[78].

Os primeiros estudos decorreram na terra natal, tendo posteriormente viajado para a capital para frequentar o Liceu e a Escola Politécnica de Lisboa. Em 1869, era praça voluntário no Regimento de Cavalaria n.º 2, nos designados Lanceiros da Rainha[80]. Ocupava a posição de 1.º Sargento aspirante a Oficial, quando deixou o serviço militar em 1870. Embora a sua vontade particular fosse a de seguir a carreira militar, não o fez por pedido paterno e de sua tia-avó que tão bem assumira o papel da mãe após o falecimento precoce desta[81]. Curiosamente, a 6 de junho de 1870, celebrou uma escritura notarial com o pai, na qual se estabeleceu uma mesada de 7200 reis, fundamental para que pudesse ser declarado aspirante a Oficial, mesada que seria suprimida assim que Tocha júnior fosse promovido[82].

Em 1871, entrou para o curso de Engenharia Civil, que terminou em outubro de 1873[83].

Iniciou então atividade profissional ao serviço do pai, mas também a título individual, dirigindo trabalhos de exploração de minas que a sua casa detinha em Espanha, nomeadamente em Logrosan (Cáceres, Extremadura)[84], onde se instalou por longos períodos e onde conheceu a futura esposa D. Michaella Urquia Buisson.

Com o falecimento do pai, a 24 de setembro de 1893, assumiu a totalidade dos negócios da casa, fixando definitivamente residência em Estremoz[85]. Herdou uma casa em decadência financeira, com dívidas, hipotecas e litígios legais diversos[86]. Sem o dom para os assuntos económicos e de gestão que o pai outrora demonstrara[87], não conseguiu inverter a situação, a qual era de fato grave. Aliás, a situação não cessou de agravar-se ao longo dos anos[88].

Figura 8
Eng. José Rodrigues Tocha

Tinha contudo ambição por Estremoz, tendo-se dedicado ao desenvolvimento da então Vila e à prestação de assistência social aos mais desfavorecidos.

Como Reitor da Irmandade dos Passos da Igreja de São Francisco, em 1896, renova as Festas à Exaltação da Santa Cruz (incorporando uma Comissão organizadora a que presidia), dando-lhes um figurino de maior grandiosidade, claramente com o intuito de as transformar num evento religioso capaz de rivalizar com outros da região (Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, Nossa Senhora da Boa Nova de Terena e São Mateus de Elvas)[89]. Até 1899, foi o responsável pela organização das festas, até ser substituído por Manoel Vicente Graça Zagallo, o qual ainda as organizava em 1903[90].

No ano seguinte, é eleito Vice-Provedor da Misericórdia de Estremoz[91]. Ainda em 1897, numa Assembleia da Câmara Municipal, lançou as bases para a constituição da "Associação de Beneficência de Estremoz"[92] tendo como intuito prestar auxílio aos trabalhadores e chegando mesmo a ser eleito Provedor da nova instituição. Nesta associação, fundou o Asilo da Santa Cruz a 12 de julho de 1899, num imóvel sito no Largo do Castelo, doado por D. Rita Amália Sarmento da Silveira, depois transferido para o extinto Convento dos

Agostinhos, contando sobretudo com o apoio de João Baptista Rollo, mas também do Dr. Espada e Benigno Tavares[93]. Foi o primeiro Presidente da instituição, em 1898. Em 1903, o nosso biografado ainda assumia esta função[94].

Em finais de 1898, vence as eleições municipais pelo Partido Regenerador[95]. Toma posse como Presidente da Câmara Municipal a 1 de janeiro de 1899[96], tomando para si os pelouros da Secretaria, Obras Municipais e Serviços. Assume, no terceiro ano de mandato, os pelouros da Secretaria, Obras Públicas e Obrigações do Código Administrativo, além da presidência[97].

Teve, além disso, uma ação assinalável ao nível do saneamento básico (instalação de um sistema de esgotos[98]), da arborização de praças e largos de Estremoz[99], bem como ao nível dos cuidados de saúde pública[100] e da segurança pública[101]. Pugnou ainda pela instalação de luz elétrica em Estremoz, obtendo uma proposta de Izidoro Mendes Barroquero, a 14 de abril de 1900[102], que não se veio a efetivar. Ainda conseguiu outra proposta, desta feita formulada pelo procurador de Inês Longhlin, John Clark da R. Companhia de Manchester[103]. Também não vingou este contrato, pelo que a iluminação continuou a ser feita por candeeiros a petróleo[104].

Em 1900, acumula o cargo de Presidente da Câmara com o de Secretário de uma comissão presidida pelo Dr. João da Silveira Couto Leitão, que toma a cargo o planeamento e construção da Praça de Touros[105].

Foi ainda o responsável pela execução do Jardim Municipal, sem dúvida a obra de maior visibilidade do seu mandato.

Sai da presidência em 1901, sentindo-se incompreendido no propósito de executar um projeto de vulto com os quais queria mudar a face de Estremoz. No discurso de despedida, disse "Espíritos timoratos e acanhados houve que viram neste projeto, que nada tem de audacioso e tudo de razoável, fantasias de sonhador e talvez mesmo loucuras duma imaginação arrojada e desprendida de ideais práticos e positivos"[106]. Queria por exemplo a requalificação espacial da baixa de Estremoz, com abertura de avenidas e passeios arborizados, além de no Castelo, aproveitando os antigos Paços medievais do concelho (conhecido à época por Palácio D. Dinis), fundar um Museu de Arqueologia[107].

Em 1905, sai da sua terra natal em direção a Lisboa[108], para onde vai exercer o cargo de professor nos Liceus do Carmo, Passos Manuel e Gil Vicente. Foi também chefe de uma direção no Ministério da Agricultura[109].

Faleceu em Lisboa a 13 de julho de 1923[110].

"Espirito vastamente culto, fundamentalmente formado nas escolas que frequentou com brilho, mas depois largamente desenvolvido pelo estudo pessoal, que um apaixonado amor pelos livros bem servia (…)"[111], assim se referia seu filho José de Urquia Rodrigues Tocha aos dons do pai, o que nos serve para rematar a biografia desta personalidade que tanto marcou Estremoz na sua época. Hoje, como memória, resta o seu nome no Jardim Municipal. O busto que o iria homenagear encontra-se na Biblioteca local, ainda em gesso.[112]

Sebastião de Almeida (?)
Painel de azulejos, *1383 - Ganha-se Estremoz*

Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
181 x 187 cm

Painel *in situ*, Palácio Tocha - Sala das Batalhas

Sebastião de Almeida (?)
Painel de azulejos, *1383 - Ofensa do Grão Mestre Punida*

Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
181 x 208 cm

Painel *in situ*, Palácio Tocha - Sala das Batalhas

Sebastião de Almeida (?)
Painel de azulejos, *1384 - Batalha dos Atuleiros*

Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
182 x 202 cm

Painel *in situ*, Palácio Tocha - Sala das Batalhas

Sebastião de Almeida (?)
Painel de azulejos, *1386 - Batalha de Valverde* (na realidade, 1385)

Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
181 x 153 cm

Painel *in situ*, Palácio Tocha - Sala das Batalhas

Sebastião de Almeida (?)
Painel de azulejos, *1580 - Perde-se Estremoz*
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
181 x 154 cm
Painel *in situ*, Palácio Tocha - Sala das Batalhas

Sebastião de Almeida (?)
Painel de azulejos, *1659 - Batalha das Linhas de Elvas*
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
183 x 200 cm
Painel *in situ*, Palácio Tocha - Sala das Batalhas

Sebastião de Almeida (?)
Painel de azulejos, *1663 - Batalha do Ameixial*
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
181 x 215 cm
Painel *in situ*, Palácio Tocha - Sala das Batalhas

Sebastião de Almeida (?)
Painel de azulejos, *1665 - Batalha dos Montes Claros*
Lisboa, c. 1760-1770
Majólica
181 x 196 cm
Painel *in situ*, Palácio Tocha - Sala das Batalhas

HOMENAGEM AO MOSAICO HIDRÁULICO DE ESTREMOZ

Estremoz – Tradição intemporal

A "Cidade Branca" deve o seu epíteto ao célebre material da região, o mármore. A sua utilização perde-se no tempo, com presença documentada em eras anteriores aos romanos e imortalizada em numerosos monumentos. A alma do mármore ganha forma em inúmeras esculturas e matérias coloridas que dão vida a outra expressão artística única da região - o mosaico hidráulico, um composto único de pó de mármore com pigmentos de diversos minerais que enriquece os espaços centenários.

No Museu Berardo Estremoz, presta-se homenagem a estas duas artes ancestrais da região, revitalizadas na contemporaneidade por artistas que souberam aproveitar com mestria as especificidades do material rei, bem como respeitar a sua intemporalidade.

Cores seculares em padrões eternos

Artevida - Mosaico Hidráulico

O Mosaico Hidráulico, como é hoje conhecido, foi amplamente utilizado na época da Revolução Industrial a seguir a 1850. No entanto, a tradição da padronagem associada a esta arte é milenar, indo buscar a sua inspiração ao tempo da presença árabe em território nacional.

O uso deste material para a criação de pavimentos, recriando sumptuosos tapetes, era originalmente associado às altas elites, que encomendavam decorações para os seus palácios e casas senhoriais e decoravam espaços nobres, igrejas, capelas, mosteiros e espaços de lazer, como teatros.

Com a industrialização de meados do século XX, o mosaico entra em desuso, associado ao uso popular massificado, potenciado pelas suas propriedades excecionais e pela possibilidade de recriação de padrões mais simples.

Ao apaixonar se por esta forma de arte, Sean O'Riain teve um papel fundamental na recuperação desta expressão artística e na sua difusão pelo mundo inteiro. A recuperação de padrões antigos, associados à criação de novos em estreita colaboração com artistas, arquitetos e designers, fez com que o Mosaico Hidráulico de Estremoz adquirisse uma nova identidade e recuperasse o seu lugar no espaço das artes tradicionais identitárias desta cidade.

O Museu Berardo Estremoz orgulha-se de apresentar uma variedade imensa de padronagem de Mosaico Hidráulico, distribuído pelos espaços públicos, demonstrando a riqueza desta expressão artística em composições contemporâneas monumentais.

[1] VIVAS, Diogo - *Os Presidentes da Câmara Municipal de Estremoz 1910-2006*. CME, Estremoz, 2006.

[2] FONSECA, Teresa - *António Henriques da Silveira e as Memórias Analíticas da Vila de Estremoz*. CME, Estremoz, 2003.

[3] Dr. José Lourenço Marques Crespo, natural do Crato, foi um reputado médico, regionalista alentejano, Fundador e Diretor do Jornal Brados do Alentejo (1931-1951), Administrador do Concelho de Estremoz (fevereiro-julho de 1910 e fevereiro-março de 1913), Presidente da Câmara Municipal de Estremoz (1923-1926) e Fundador do núcleo da Cruz Vermelha de Estremoz (23 de novembro de 1914).

[4] GUERREIRO, Hugo - "Jardim Municipal ou… Jardim José Rodrigues Tocha". *Brados do Alentejo*, n.º 457, 3.ª série, 25 de setembro de 1998, Estremoz, pp. 14.

[5] ESPANCA, Túlio - *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora, Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas*. Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1975, pp. 192. ADE: Livro de Óbitos n.º48, Santo André, Estremoz, 1738-1748, fol. 32.

[6] Vide nota 25, da obra FONSECA, 2003, pp. 18.

[7] FONSECA 2003, pp. 21.

[8] GAYO, Manuel José da Costa Felgueiras - *Nobiliário de Famílias de Portugal*. vol. VI, ed. de Agostinho de Azevedo Meirelles e Domingos Araújo Afonso, Braga, 1992, pp. 117.

[9] FONSECA 2003, pp. 19 e 20.

[10] ADE: Legados Pios de Borba, Cx 113, Testamento n.º 227, fol. 8.

[11] GAYO 1992, pp. 117.

[12] ESPANCA 1975, pp. 124.

[13] ESPANCA 1975, pp. 124 e 125; FONSECA 2003, pp. 166.

[14] Vide nota 4. FONSECA 2003, pp. 15.

[15] FONSECA 2003, pp. 17 e 18.

[16] FONSECA 2003, pp. 22. ADE: Livro de Óbitos n.º 51, Santo André, Estremoz, 1771-1811, fol. 77v.

[17] ADE: Livro de Óbitos n.º 53, Santo André, Estremoz, 1811-1829, fol.5. ADE: Legados Pios de Borba, Cx 113, Testamento n.º 227, fol. 8.

[18] Moço Fidalgo da Casa Real, indigitado em 1798 pelo senado camarário de Évora para superintendente das coudelarias de Estremoz. Teve 4 filhos com a sobrinha do desembargador. FONSECA 2003, pp. 25.

[19] ADE: Legados Pios de Borba, Cx 113, Testamento n.º 227, fol. 16v-17v.

[20] ACPE: Livro F1, fol. 131v e 134.

[21] ADE: Núcleo Judicial, Cíveis de Estremoz, n.º 81, Maço 314, 1885, fol. 29-31.

[22] ADE: Núcleo Judicial, Cíveis de Estremoz, n.º 39, Maço 311, 1877.

[23] Idem.

[24] Provavelmente, Tocha conheceria o monarca da Corte de Lisboa, pois, antes de vir residir para Estremoz em 1845, habitava em Lisboa e era frequentador da Corte. ADE: Livro de Notas de Estremoz, n.º 334, 1844-1846, fol. 85v.

[25] ACPE: Livro n.º 65, fol. 198 e 198v.

[26] ACPE: Livro F5, fol. 146 e 146v.

[27] Vide nota biográfica sobre esta personalidade que marcou Estremoz: "Dr. João da Silveira Couto Leitão". *O Jornal de Estremoz*, n.º 950, 2 de setembro de 1905, Estremoz, pp. 2.

[28] Não sabemos a data específica da abertura da unidade hoteleira no Palácio, que era considerado "O melhor hotel do Alemtejo", in *Annuário Commercial de Portugal*, Typographia do Annuário Commercial, Lisboa, 1913, pp. 1937. Em 1920, passou para um novo imóvel, "Hotel Palace", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 1696, 6 de março de 1920, Estremoz, pp. 2.

[29] ADE: Livro de Notas de Estremoz, n.º 1549, 17 de março de 1918 a 6 de maio de 1918, fol. 5v-7.

[30] Idem, fol. 32 e 33v.

[31] ACPE: Livro de inscrições diversas, n.º 6075, fol. 47.

[32] AHE: Livro de Actas da Comissão Executiva da Câmara Municipal de Estremoz, 1932-1934, fol. 86 e 86v.

[33] *Memória del año escolar de 1933-1934*. Bertrand, Lisboa, 1934, pp. 8.

[34] AHE: Livro de Atas da Comissão Executiva da Câmara Municipal de Estremoz, 1932-1934, fol. 97v.

[35] ANE: Livro de Inscrições de Transmissão, inscrição n.º 11375, 16 de agosto de 1952, fol. 54v-55.

[36] Portaria 40/2014 do Secretário de Estado da Cultura, publicada no Diário da República - 2.ª Série, n.º 14, de 21-01-2014.

[37] FONSECA 2003, pp. 36 e 37.

[38] Semelhante em termos formais à escadaria do edifício que alberga os serviços do Regimento de Cavalaria de Olivença, antigo Convento de São Francisco de Estremoz.

[39] SILVA, João Pedro Neves Petersen - Tipologia e evolução de escadarias palacianas nos séculos XVII e XVIII. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Instituto Superior Técnico de Lisboa, 2015, pp. 55.

[40] AHE: Livro de Passaporte 1767-1774, fol. 46.

[41] AHE: Livro de Passaporte 1774-1805, fol. 81.

[42] Em 1754, era soldado do Regimento de Dragões da cidade de Beja, em 1756 era já furriel de cavalaria e, no ano de 1762, alferes no regimento, também de cavalaria, mas desta feita da Praça de Olivença. Entretanto, fazendo uso da sua fortuna pessoal, criou uma Companhia de cavalos em Olivença. FONSECA 2003, pp. 23.

[43] 1383: GANHA-SE ESTREMOZ; 1383: OFFENÇA DO G. MESTRE PUNIDA; 1384: BATALHA DOS ATULEIROS; 1386 (na realidade 1385): BATALHA DE VAL VERDE

[44] 1580: PERDE-SE ESTREMOZ

[45] 1659: B.ª DAS LINHAS DE ELVAS; 1663: B.ª DO AMEIXIAL; 1665: B.ª D. MONTES CLAROS

[46] ESPANCA 1975, pp. 192.

[47] Túlio Espanca sugere que a temática clássica representada na pintura é a do "*Triunfo de Poseidon e Ampritrite*", o que não corresponde ao episódio pintado que, como indicámos é *Apolo a perseguir Dafne*. Idem, pp. 192.

[48] CIDRAES, Maria de Lurdes - *Os painéis da Rainha*. Edições Colibri, CME, Estremoz, 2005.

[49] PICART, Bernard - *Le Temple des Muses* (…). Zaharie Chatelain, Amesterdam, 1733, pp. 31. (Consultado a 1 de fevereiro de 2020 - https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529018b/f74.item.zoom)

[50] MAROLLES, Michel de - *Tableaux du Temple des Muses*. Abraham Wolfgank, Amesterdam, 1676, gravura 23. (Consultado a 1 de fevereiro de 2020 - https://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/marolles1676/0219)

[51] ADE: Livro de Baptismos n.º 6, São Tiago, Estremoz, 1716 1730, fol. 78v.

[52] FONSECA 2003, pp. 16.

[53] FONSECA 2003, pp. 15.

[54] Oficina com 5 rodas de fiar, trabalhando, além da lã, o linho e a saragoça. FONSECA 2003, pp. 16.

[55] FONSECA 2003, pp. 157.

[56] ADE: Livro de Óbitos n.º 48, Santo André, Estremoz, 1738-1748, fol. 32.

[57] FONSECA 2003, pp. 19.

[58] FONSECA 2003, pp. 15.

[59] ADE: Livro de Óbitos, n.º 51, Santo André, Estremoz, 1771-1811, fol. 177v.

[60] FONSECA 2003, pp. 22.

[61] FONSECA 2003, pp. 29.

[62] FONSECA 2003, pp. 36.

[63] FONSECA 2003, pp. 34 e 35.

[64] FONSECA 2003, pp. 36 e 37.

[65] FONSECA 2003, pp. 90 e 91.

[66] FONSECA 2003, pp. 39.

[67] FONSECA 2003, pp. 46.

[68] FONSECA 2003, pp. 46 e 47.

[69] FONSECA 2003, pp. 37.

[70] FONSECA 2003, pp. 26.

[71] FONSECA 2003, pp. 25.

[72] FONSECA 2003, pp. 59-60.

[73] FONSECA 2003, pp. 49.

[74] FONSECA 2003, pp. 44 e 76-77.

[75] RUAS, João (coord.), *500 Anos - Santa Casa da Misericórdia de Estremoz*. Estremoz, Santa Casa da Misericórdia de Estremoz, 2002, pp. 55.

[76] FONSECA 2003, pp. 91 e 92.

[77] FONSECA 2003, pp. 92-94.

[78] ADE: Livro de Óbitos n.º 53, Santo André, Estremoz, 1811-1829, fol. 5.

[79] José de Urquia Rodrigues Tocha, "Alentejanos em destaque - José Rodrigues Tocha e as Festas Setembrinas", in *Brados do Alentejo*, n.º 32, 6 de setembro de 1931, pp. 1. ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 29, 1 de dezembro de 1856 a 29 de julho de 1857, fol. 95v-96.

[80] "José Rodrigues Tocha", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 858, 5 de setembro de 1903, pp. 2. ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 459, 3 de outubro de 1869 a 8 de junho de 1870, fol. 95 e 96.

[81] José de Urquia Rodrigues Tocha, "Alentejanos em destaque - José Rodrigues Tocha e as Festas Setembrinas", in *Brados do Alentejo*, n.º 32, 6 de Setembro de 1931, pp.1 ,2 e 4. Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. XXXI, Editorial Enciclopédia Limitada, Lisboa - Rio de Janeiro, 1945, pp. 811."José Rodrigues Tocha", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 858, 5 de setembro de 1903, pp. 2.

[82] ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 459, 3 de outubro de 1869 a 8 de junho de 1870, fol. 95 e 96.

[83] "José Rodrigues Tocha", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 858, 5 de setembro de 1903, pp. 2.

[84] ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 465, 19 de outubro de 1873 a 23 de janeiro de 1875, fol. 12. "(. ..) e não podendo elle senhorio, primeiro outorgante, dito Illustrissimo José Rodrigues Tocha, attender à exploração e lavra das referidas canteiras, pelas suas muitas occupações, dá pela presente escriptura e na melhor forma de Direito d'arrendamento em seu nome (…) ao segundo outurgante, dito Illustrissimo José Rodrigues Tocha Júnior, seu filho (...)".

[85] "José Rodrigues Tocha", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 858, 5 de setembro de 1903, pp. 2. ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 671, 14 de julho de 1893 a 5 de dezembro de 1893, fol. 91v-93v. Nesta última fonte, Tocha júnior é dado como morador na Rua de Santa Catarina, ou seja, no Palácio, a 1 de dezembro de 1893.

[86] Alguns exemplos: ADE: Núcleo Judicial Cíveis de Estremoz, maço 314, 1872. José Maria Cortes instaura uma ação contra Tocha sénior por dívidas em dinheiro e géneros não liquidadas. ADE: Núcleo Judicial Cíveis de Estremoz, maço 314, 1881. William Allen processa Tocha sénior por falta de liquidação de dívida de 11,282$727 reis. ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 664, 18 de fevereiro de 1892 a 14 de abril de 1892, fol. 34-38. A 5 de abril de 1892, existe uma confissão de dívida de Tocha Sénior de 700 mil reis a Thomaz Reynolds, senhorio do Palácio onde habita.

[87] Excerto biográfico sobre José Rodrigues Tocha sénior: "José Rodrigues Tocha", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 341, 30 de setembro de 1893, pp. 3.

[88] Alguns exemplos: ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 686, 22 de março de 1896 a 18 de março de 1896, fol. 24-26. Confissão de dívida de 8 contos e 70 mil reis, contraída por Tocha júnior e sua esposa. ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 716, 23 de fevereiro de 1901 a 14 de maio de 1901, fol. 3-4v. A 3 de março de 1901, Tocha júnior e sua esposa hipotecam propriedades, como garantia a António Duarte e Silva, por este lhes ter liquidado uma dívida de 2400 mil reis ao Banco de Alentejo.

[89] "Festejos à Exaltação da Santa Cruz", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 547, 25 de setembro de 1897, pp. 3.

[90] "Manoel Vicente Graça Zagallo", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 858, 5 de setembro de 1903, pp. 2.

[91] "A eleição da Misericórdia", *in Jornal d'Estremoz*, n.º 531, 5 de junho de 1897, pp. 1.

[92] "A Festa", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 545, 11 de setembro de 1897, pp. 1.

[93] José de Urquia Rodrigues Tocha, "Alentejanos em destaque - José Rodrigues Tocha e as Festas Setembrinas", in *Brados do Alentejo*, n.º 32, 6 de setembro de 1931, pp. 4.

[94] "José Rodrigues Tocha", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 858, 5 de setembro de 1903, pp. 2.

[95] "Eleição Municipal", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 605, 5 de novembro de 1898, pp. 1.

[96] AHE: Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 78, 1897-1899, fol. 145-149.

[97] AHE: Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 79, 1899-1902, fol. 132.

[98]AHE: Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 78, 1897-1899, fol. 163v e 180v.

[99] AHE: Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 79, 1899-1902, fol. 115.

[100] AHE: Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 79, 1899-1902, fol. 2v, 9v-10, 102-103. AHE: Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 78, 1897-1899, fol. 155v-156.

[101] AHE: Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 79, 1899-1902, fol. 14-19. Criação de um corpo de policiamento urbano e rural, com regulamento elaborado pelo próprio Tocha júnior.

[102] AHE: Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 79, 1899-1902, fol. 67v-72v.

[103] AHE: Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 79, 1899-1902, fol. 188.

[104] AHE:Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 79, 1899-1902, fol. 195.

[105] "Praça de Touros", in *Jornal d'Estremoz*, n.º 676, 17 de março de 1900, pp. 3.

[106] José de Urquia Rodrigues Tocha, "Alentejanos em destaque - José Rodrigues Tocha e as Festas Setembrinas", in *Brados do Alentejo*, n.º 32, 6 de setembro de 1931, pp. 4.

[107] Sobre o projeto que Tocha júnior tinha para a cidade, ver: José de Urquia Rodrigues Tocha, "Alentejanos em destaque - José Rodrigues Tocha e as Festas Setembrinas", in *Brados do Alentejo*, n.º 32, 6 de setembro de 1931, pp. 4.

[108] A 27 de janeiro de 1905, estava já em Lisboa. ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 1117, 24 de janeiro de 1905 a 28 de abril de 1905, fol. 5-8.

[109] José de Urquia Rodrigues Tocha, "Alentejanos em destaque - José Rodrigues Tocha e as Festas Setembrinas", in *Brados do Alentejo*, n.º 32, 6 de setembro de 1931, pp. 4.

[110] José de Urquia Rodrigues Tocha, "Alentejanos em destaque - José Rodrigues Tocha e as Festas Setembrinas", in *Brados do Alentejo*, n.º 32, 6 de setembro de 1931, pp. 4.

[111] José de Urquia Rodrigues Tocha, "Alentejanos em destaque - José Rodrigues Tocha e as Festas Setembrinas", in *Brados do Alentejo*, n.º 32, 6 de setembro de 1931, pp. 4.

[112] Hugo Guerreiro, *Jardim Municipal ou… Jardim José Rodrigues Tocha*, in *Brados do Alentejo*, n.º 457, 3.ª série, Estremoz, 25 de setembro de 1998, pp. 14.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

UN PATRIMONIO COMPARTIDO / AZULEJOS ESPAÑOLES EN LA COLECCIÓN BERARDO

Alfonso Pleguezuelo
Universidad de Sevilla

A.A.V.V. (1928) - *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. 2, Sevilla.

A.A.V.V. (2017) - *Masseot Abaquesne. L´éclat de la faïence á la Renaissance*. Musée National de la Renaissance, Écouen.

AGUILAR PIÑAL, Francisco (1966) - *La Sevilla de Olavide 1767-1778*. Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones, Sevilla.

ALGARRA, Víctor (1996) - "Espacios de poder. Pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia, en época de Alfonso el Magnánimo" en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Tomo I, vol. 3, Zaragoza.

ÁLVARO ZAMORA, Isabel (2003) - *Cerámica Aragonesa*. Ibercaja, Zaragoza.

ARENILLAS, Juan (1990) - "Diego López Bueno, arquitecto del monasterio de Santa Paula de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, Tomo 63, n.º 250, pp. 219-232. Madrid.

BARGÃO, André, FERREIRA, Sara y BANHA DA SILVA, Rodrigo (2015) - "De Sevilha para Lisboa. Pratos com decoração em "corda seca" de final dos seculos XV-XVI de dois contextos na Ribeira occidental", CAA. *al-madan*, II serie, (20) Tomo I, julio 2015, pp. 21-27. Lisboa. (Consultado en diciembre de 2019 en http://www.almadan.pbl.pt).

BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (2007) - "Invenciones poéticas en Tirant lo Blanc y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo" en CACHO BLECUA, J.M. (Coord.) *De la literatura caballeresca al Quijote*. Prensas Universitarias, Zaragoza.

BILOU, Francisco (2018) - "Os irmãos flamengos João e Filipe de Goes, oleiros de azulejo de malega na Lisboa quinhentista (1553-1578)", mayo 2018. (Consultado en diciembre de 2019 en https://www.academia.edu/36559411).

CERDÁ I MELLADO, Josep Antoni (2004) - "De Lorenzo de Madrid a Llorens Passoles. La producció de cerámica policroma a la primera meitat del segle XVII (1.ª parte)", *Butlletí informatiu de ceràmica*, n.º 82-83, pp. 46-48. Barcelona.

COLL CONESA, Jaume (2005) - "A azulejaria valenciana desde os séculos medievais ao século XVII" en *Cores para a arquitectura. Azulejaria valenciana, Século XIII ao Século XV.* Instituto Português do Patrimonio, Lisboa.

DUMORTIER, Claire (2002) - *Cèramique de la Renaissance à Anvers. De Venice a Delft*. Edition Racine, Bruselas.

FONT I GUMÁ, Josep (1905) - *Rajolas valencianas y catalanas*. Vilanova i la Geltrú, Barcelona.

FRANCO POLO, Nuria (2018) - "Los azulejos de nombres de calles y numeración de casas de Cáceres fabricados en el siglo XVIII", *Documentos*, n.º 5. Publicaciones del Museo de Cáceres, Cáceres.

FROTHINGHAM, Alice W. (1969) - *Tiles panels of Spain*. Hispanic Society of America, New York.

GALOPINI, Laura (1993) - "Alcuni documenti su Francesco Niculoso Pisano", en D´ARIENZO, Luisa (Ed.), *Sardegna, Mediterraneo e Atlántico tra Medioevo ed età Moderna, Studi Storici in Memoria di Alberto Bóscolo*, vol. 3, pp. 295-317. Pisa.

GARCÍA PORTILLO, Alfredo - "En torno al maestro de Palma Gallarda". (consultado en 15 de diciembre de 2019 en http://www.retablocerámico.net).

GESTOSO, José (1889) - *Sevilla, monumental y artística*. Sevilla.

GESTOSO, José (1903) - *Historia de los barros vidriados sevillanos*. Sevilla.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel (1952) - *Cerámica del levante español*, 3 vols. Editorial Labor, Valencia.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1991) – "Los esclavos de la casa ducal de Medina Sidonia (1492-1511)" en *Homenaje a J. Bosch Vilá*, pp. 227-230. Universidad de Granada, Granada.

MANGUCCI, Antonio Celso (1996) - "Olarias de louça e azulejo da freguesia de Santos-o-velho", CAA, *al-madam*, IIª Serie, n.º 5, Outubro 1996, pp. 155-168. Lisboa.

MECO, José (1986) – *O Azulejo em Portugal*. Publicações Alfa, Lisboa.

MIMOSO, João Manuel, PEREIRA, Sílvia R.M., PAIS, Alexandre, ANTUNES, Maria Augusta, CARDOSO, Ana Margarida, ESTEVES, Maria de Lurdes, CANDEIAS, António (2019) - "A comparison of the earliest faience tiles produced in Lisbon with earlier and later types" en *Studies in Heritage. Glazed Ceramics. On the origin of majolica azulejos production in Portugal*, N.º 1, February 2019, pp. 25-45. Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa.

MORALES, Alfredo (1977) - *Francisco Niculoso Pisano*. Diputación de Sevilla, Sevilla.

MORATINOS GARCÍA, Manuel (2001) - *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

MORATINOS GARCÍA, Manuel (2016) - Estudio de la azulejería de las provincias León, Zamora y Salamanca. Junta de Castilla y León, Valladolid.

OSMA Y SCULL, Guillermo J. (1902) - *Azulejos sevillanos del siglo XIII*. Madrid.

PAIS, Alexandre, MIMOSO, João Manuel, ESTEVES, Maria de Lurdes, SILVA, Miguel Ângelo, CARDOSO, Ana Margarida, ANTUNES, Augusta, PERERIRA, Sílvia R. M., CANDEIAS, António (2019) - "Study of the azulejo panels in Graça church signed by João de Góis" en A.A.V.V. - *Studies in Heritage Glazed Ceramics. On the origin of majolica azulejos production in Portugal*, N.º 1, February 2019, pp. 47-66. Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa.

PERALTA, Teresa (2014)- "Pavimentos cerámicos na pintura portuguesa do século XVI (1500-1550) en VARELA FLOR, Susana (Coord.), A Herença de Santos Simoes, Lisboa. Ediçoes Colibri.

PESSA, Loredana, RAMAGLI, Paolo (2013) - *Azulejos e laggioni. Atlante delle piastrelle in Liguria dal Medioevo al XVI secolo*. Sagep Editori, Génova.

PLEGUEZUELO, Alfonso (1991) - "Sevilla y la técnica de la cuerda seca: vajilla y azulejos (siglos XV-XVI)" en *Azulejo*, n.º 1, pp. 11-21. Lisboa.

PLEGUEZUELO, Alfonso (1992) - "Francisco Niculoso Pisano. Datos arqueológicos" en *Bolletino del Museo Internazionale di Cerámica*, Annata LXXVIII, n.º 3-4, pp. 171-191. Faenza.

PLEGUEZUELO, Alfonso (2002a) - "Jan Floris (c.1520-1567). A Flemish tiler maker in Spain" en *International Colloquium. Majolica and glass. From Italy to Antwerp and beyond*, pp. 123-144. Amberes.

PLEGUEZUELO, Alfonso (2002b) - "Los azulejos del ex convento del Carmen", pp. 242-247 en TABALES, Miguel A., POZO, Florentino, OLIVA, Diego - *Análisis arqueológico. El Cuartel del Carmen de Sevilla*. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla.

PLEGUEZUELO, Alfonso (2013) - "Niculoso Francisco Pisano y el Real Alcázar" en *Apuntes del Real Alcázar de Sevilla*, n.º 13, pp. 138-157. Sevilla.

PLEGUEZUELO, Alfonso (2014) - "Loza dorada de Sevilla en el siglo XVI. Testimonios materiales y analíticos" en Actas del *Congreso Internacional A Herença de Santos Simões. Novas perspectivas para o estudo da azulejaria e da cerámica,*

Universidad de Lisboa, noviembre 2010, pp. 313-329. Edições Colibrí, Lisboa.

PLEGUEZUELO, Alfonso (2015) - "Los azulejos sevillanos de cuerda seca (siglos XV-XVI). Balance actual y futuras líneas de investigación" en *Actas del XVIII Congreso de la Asociación de Ceramología. Cerámica aplicada a la arquitectura: patrimonio público y privado*. Xàtiva, Valencia. (en prensa).

PLEGUEZUELO, Alfonso (2016) - "Sevilla y los azulejos de relieve del Palacio Nacional de Sintra (Portugal)" en *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, n.° 114, julio-diciembre de 2016, pp. 57-69. Barcelona.

PLEGUEZUELO, Alfonso (2019) - "Niculoso y el sepulcro de Íñigo Lopes. Historia y leyenda", pp. 17-57 en A.A.V.V. - *Laude sepulcral de Íñigo Lopes. Historia y Restauración*. Real Maestranza de Caballería, Sevilla.

RETUERCE VELASCO, Manuel, MELERO SERRANO, Manuel (2012) - "Azulejos almohades a molde de Calatrava la Vieja 1195-1212" poster presentado en el *X Congresso Internacional a Cerâmica Medieval no Mediterrâneo*, 22 al 17 de octubre. Silves.

RODRÍGUEZ, Manuel Pablo (2019) - "Las placas cerámicas de Olavide en Sevilla: un modelo de organización urbana en el siglo XVIII". (Consultado en 5 de diciembre de 2019 en www.retabloceramico.net).

ROMERO DE TORRES, Enrique (1934) - *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid.

SABUGOSA, Conde (1903) - *Paço de Sintra, Desenhos*. Apontamentos históricos e archeologicos. Lisboa.

SANCHO CORBACHO, Antonio (1948) - *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*. Universidad de Sevilla, Sevilla.

SANCHO CORBACHO, Antonio (1949) - "Azulejos sevillanos en Lima" en *Arte en América y Filipinas*, vol. 2, pp. 97-106. Sevilla.

SANTOS SIMÕES, João Miguel dos (1959) - "Frontales de altar de azulejo en la Mezquita-Catedral de Córdoba" en *Archivo español de arte*, n.° 32-125, enero/marzo de 1959, pp. 39-57. Madrid.

SANTOS SIMÕES, João Miguel dos (1990) - *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI. Introdução Geral*, 2.ª edición. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

TRINDADE, Rui André A. (2007) - *Revestimentos Cerâmicos Portugueses: Meados do Século XIV à Primeira metade do Século XVI*. Edições Colibri, Lisboa.

VILLA NOGALES, Francisco (2000) - "Las pilas bautismales de Carmona" en *Carmona y su Virgen de Gracia*, septiembre 2000. Carmona, Sevilla.

VILLANUEVA ZUBIZARRETA, Olatz (2001) - *Colección de azulejería del Castillo de Coca. Estudio y catalogación*. Junta de Castilla y León, Valladolid.

WILSON, Timothy (2017) - *Italian Maiolica and Europe*. Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford, Oxford.

YANES RIZO, Emma (2018) - *Que de dónde amigo vengo. Los orígenes de la loza estannífera o talavera poblana, 1550-1653*. Instituto Nacional

---

A AZULEJARIA PORTUGUESA DA COLEÇÃO BERARDO

José Meco
Historiador de Arte

AAVV - *Cerâmicas, Querubim Lapa*. Edições Inapa, Lisboa, 2001.

AAVV - *Colecção Berardo*, Catálogo. Câmara Municipal da Figueira da Foz, Figueira da Foz, 2003.

AAVV - The begining of the production of majolica azulejos in Portugal - João and Filipe de Góis in 16th century Lisbon", *Studies in Heritage Glazed Ceramics - On the Origin of Majolica Azulejos Production in Portugal*, vol. 1, LNEC, Lisboa, 2019.

AAVV - Querubim: *Obra Cerâmica, Catálogo*, Exposição no Museu Nacional do Azulejo. Lisboa, 1994.

A Arte Déco nos Azulejos em Portugal, Colecção Feliciano David e Graciete Rodrigues, Catálogo, Câmara Municipal de Aveiro, Aveiro, 2013.

A Arte Nova nos Azulejos em Portugal, Colecção de Feliciano David e Graciete Rodrigues, Catálogo. Câmara Municipal, Covilhã, 2014.

ARRUDA, Luísa - *Azulejaria Barroca Portuguesa – Figuras de Convite*. Edições Inapa, Lisboa, 1993.

ARRUDA, Luísa - *Caminho do Oriente – Guia do Azulejo*. Livros Horizonte, Lisboa, 1998.

ASSUNÇÃO, Ana Paula – *Fábrica de Louça de Sacavém*. Edições Inapa, Lisboa, 1997.

Azulejos de Lisboa, Catálogo. Museu da Cidade, Lisboa, 1984.

Azulejos de Rafael Bordalo Pinheiro, Catálogo. Casa Roque Gameiro, Amadora, 2016.

BARNARD, Julian – *Vitorian Ceramic Tiles*. Studio Vista, Londres, 1972.

BENTO, Carina Fabiana Henriques – *Azulejaria da Colecção Berardo - Estudo, Criação de um Sistema de Inventário e Gestão da Colecção, e Proposta de Museu Virtual*, Tese de Mestrado. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2009.

BILOU, Francisco, "Oleiros de azulejo e malega na Lisboa quinhentista: o caso dos ir-mãos flamengos João e Filipe de Goes / 1553-1578", *ARTIS*, nº 6, Lisboa, 2018.

BURLAMAQUI, Suraya - *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea*. Quetzal Editores, Lisboa, 1996.

CALADO, Rafael Salinas – *Azulejaria na Madeira & na Colecção de Casa-Museu Frederico de Freitas*. Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Região Autónoma das Madeira, Funchal, 1999.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da - *Azulejaria do Século XVIII, Espaço Lúdico e Decoração na Arquitectura Civil de Lisboa*. Civilização Editora, Porto, 2007.

CARVALHO, Maria do Rosário Salema de - "Gabriel del Barco: l'influencia de un pintor español en la azulejeria portuguesa (1669-1701)", in *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXIV, nº 335, Madrid, Julho-Setembro, 2011.

Cerâmica Neoclássica em Portugal, Catálogo. Exposição do Museu Nacional do Azulejo, Instituto Português de Museus, Lisboa, 1997.

CORREIA, Ana Paula Rebelo - «Palácios, azulejos e metamorfoses», in *Oceanos*, n.os 36/37, Lisboa, Outubro 1998/Março 1999.

CORREIA, Vergílio - "A família Oliveira Bernardes, Uma grande escola de pintura de azulejos (1ª metade do século XVIII)", in *A Águia*, nº 71-72. Porto, Novembro-Dezembro 1917.

CORREIA, Vergílio - «Azulejadores e pintores de azulejos, de Lisboa. Olarias de Santa Catarina e Santos», in *A Águia*, 2.ª série, n.os 77-78, Porto, 1918.

CORREIA, Vergílio - *O Azulejo em Portugal*. Imprensa da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

Da Flandres. Os Azulejos Encomendados por D. Teodósio I, 5º Duque de Bragança (c. 1510-1563), Catálogo. Museu Nacional do Azulejo/ Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 2012.

DAM, J. D. van – *Nederlandse Tegels*. Veen/ Reflex, Utrech/Antwerpen, 1988.

DOMINGUES, Ana Margarida Portela – *A Ornamentação Cerâmica na Arquitectura do Romantismo em Portugal*, Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2009.

Dutch Tiles in the Philadelphia Museum of Art, Catálogo. Philadelphia Museum of Art, New Haven 1984.

EMANUEL, Cláudia – *Os Azulejos de Jorge Rey Colaço que Decoram o Palácio da Justiça de Coimbra*. Tribunal da Relação de Coimbra, Coimbra, 2019.

ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal*, vol. VIII – *Distrito de Évora, Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas*, vol. I, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1975.

Faianças de Rafael Bordalo Pinheiro, Câtalogo, Exposição no Palácio Galveias. Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1985.

FEVEREIRO, António Cota - "José António Jorge Pinto, Vida e Obra", in *Revista Arquitectura Lusiada*, nº 8, 2º semestre, 2015.

FEVEREIRO, António Cota - "Luiz Ferreira das Tabuletas: Desconstrução e construção de uma biografia", in *ARTIS*, nº 6, Lisboa, 1918.

Fragmentos de Cor, Azulejos do Museu de Lisboa, Catálogo. Exposição do Museu de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa / EGEAC, Lisboa, 2016.

GONÇALVES, Flávio, "A data e o autor dos azulejos do claustro da Sé do Porto", *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, vol. IV, Porto, 1987.

GUIMARÃES, Feliciano – *Azulejos de Figura Avulsa*. Edições Pátria, Gaia, 1932.

JONGE, C. H. de – *Dutch Tiles*. Pall Mall Press, Londres, 1971.

Jorge Colaço e a azulejaria figurativa do seu tempo, Catálogo. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2019.

LANE, Arthur - *A Guide to the Colection of Tiles*. Victoria & Albert Museum, Londres, 1960.

LEMMEN, Hans van – *Delftware Tiles*. Laurence King, Londres, 1997.

LEMMEN, Hans van – *5000 Years of Tiles*. The British Museum, Londres, 2013.

LEMMEN, Hans van, VERBRUGGE, Bart – *Art Nouveau Tiles*. Laurence King, Londres, 1999.

LEVENSON, Jay A. (editor) - *The Age of the Baroque in Portugal*, exposição da National Gallery of Art, Washington. Yale University Press, New Haven/Londres, 1993.

LOPES, Fernando M. Peixoto, BASTOS, Margarida Almeida – *Devoção & Fé, Registos em Azulejo na Cidade de Lisboa*. EGEAC, EM - Museu de Lisboa, Lisboa, 2019

MANGUCCI, Celso - *Quinta de Nossa Senhora da Piedade, História do seu Palácio, Jardins e Azulejos*. Museu Municipal Edições, Vila Franca de Xira, 1998.

MANGUCCI, Celso - "A estratégia de Bartolomeu Antunes, mestre ladrilhador do Paço (1688-1753)", in *Al-Madan*, II série, n.º 12, Centro de Arqueologia de Almada, Almada, 2003.

MECO, José - "Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa", in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 85, Lisboa, 1979.

MECO, José – "O pintor de azulejos Manuel dos Santos-Definição e análise da obra", in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, nº 86, 1º tomo, Lisboa, 1980.

MECO, José – *Azulejaria Portuguesa*. Bertrand Editora, Lisboa, 1985

MECO, José - *O Azulejo em Portugal*. Publicações Alfa, Lisboa, 1989.

MECO, José - "Os frontais de altar quinhentistas e seiscentistas de azulejo", in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 92, 2.º tomo, Lisboa, 1990/1998.

MECO, José - "Os azulejos do antigo Colégio de Jesus, dos Meninos Orfãos", in AAVV, *O Colégio dos Meninos Órfãos da Mouraria*, Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de São Francisco Xavier (1506-2006), Lisboa, 2005.

MECO, José - "Azulejos de Lisboa desaparecidos num relatório de Irisalva Moita", in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 96, 1º tomo, Lisboa, 2011.

MONTEIRO, João Pedro - "A colecção de azulejos da Fundação José Berardo", in *Islenha* n.º 38, Funchal, Janeiro-Junho 2006.

NORTON, Thomaz Mendes – *Étude sur les Oeuvres d'Art de Raphael Sanzio d'Urbino au Monastère de Refojos do Lima*. Imprimerie Nationale, Lisbonne, 1888.

O Azulejo em Portugal no Século XX, Catálogo. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Edições Inapa, Lisboa, 2000.

O Azulejo Português de Figura Avulsa – Colecção Feliciano David/Graciete Rodrigues, Catálogo. Câmara Municipal do Machico, Machico, 2011.

O Brilho das Cidades, A Rota do Azulejo, Catálogo. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2013.

O Encanto na Hora da Descoberta. A Azulejaria de Coimbra do Século XVIII, Catálogo. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2017.

Os Espaços de um Império, Catálogo, Exposição da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Porto, 1999.

O Universo de Rafael Bordalo Pinheiro, da Caricatura à Cerâmica - Colecção Berardo, Catálogo. Museu do Douro, 2009.

ÖNEY, Gönül, *Ceramic Tiles in Islamic Architecture*. Ada Press Publishers, Istambul, 1987.

PEREIRA, João Castel-Branco - *Arte no Metropolitano de Lisboa*. Metropolitano de Lisboa, Lisboa, 1996.

PINTO, Inês – *A Casa do Paço e os Seus Azulejos Holandeses*. Câmara Municipal da Figueira da Foz, Figueira da Foz, 2017.

PLEGUEZUELO, Alfonso - "Juan Flores (1520-1567), azulejero de Filipe II", in *Reales Sítios*, nº 146 (4º trimestre), Madrid, 2000.

PLUIS, Jan – *Bijbeltegels – Bibelfliesen*. Ardey-Verlag, Munster, 1994.

PORTELA. Miguel - "O pintor de azulejos Teotónio dos Santos (1688-1762) – Novos dados para a sua biografia", in *O Correio de Pera*, II série, nº 171, Arganil, 31 de Janeiro de 2018.

RASTEIRO, Joaquim - *Quinta e Palácio da Bacalhôa em Azeitão – Monografia Histórico-Artística*. Imprensa Nacional, Lisboa, 1895.

RASTEIRO, Joaquim - P*alácio e Quinta da Bacalhôa, Azeitão – Inícios da Renascença*. [Imprensa Nacional, Lisboa],1898.

Real Fábrica de Louça, ao Rato, Catálogo. Exposição no Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2003.

Rota do Azulejo Padrão – Século XV ao Século XX – Colecção de Feliciano David e Graciete Rodrigues, Catálogo. Arcana, Convento de São Paulo Serra d'Ossa, 2015.

SANTOS, Diana Gonçalves dos – *Azulejaria de Fabrico Coimbrão (1699-1801), Artífices e Artistas-Cronologia-Iconografia*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013.

SANTOS, Reinaldo dos - *O Azulejo em Portugal*. Editorial Sul Limitada, Lisboa, 1957.

SAPORITI, Teresa - *Azulejos de Lisboa do Século XX*. Edições Afrontamento, Ld.ª, Porto, 1992.

SAPORITI, Teresa - *Azulejaria de Luís Ferreira, o «Ferreira das Tabuletas», um Pintor de Lisboa*. Ed. autor, Lisboa, 1993.

SERRÃO, Vítor - *História da Arte em Portugal – O Barroco*. Editorial Presença, Lisboa, 2003.

SERRÃO, Vitor, LAMEIRA, Francisco, FALCÃO, José António – *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja - Arte e História de um Espaço Barroco (1672-1698)*. Aletheia Editores, Lisboa, 2007.

SIMÕES, J. M. dos Santos – *Os Azulejos do Paço de Vila Viçosa*. Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1946.

SIMÕES, J. M. dos Santos - *Carreaux Céramiques Hollandais au Portugal et en Espagne*. Martinus Nijhoff, Haia, 1959a.

SIMÕES, J. M. dos Santos - «Mais azulejos holandeses em Portugal», in *Belas-Artes*, n.º 13-14, Lisboa, 1959b.

SIMÕES, J. M. dos Santos - *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969.

SIMÕES, J. M. dos Santos - *Azulejaria em Portugal no século XVII*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1971.

SIMÕES.J. M. dos Santos - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Edição revista e actualizada. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010.

SMITH, Robert C. - "French models for Portuguese tiles", in *Apollo*, n.º 134, Londres, Abril de 1973.

SMITH, Robert C. - "Some Lisbon tiles in Estremoz", in *The Journal of the American*

Portuguese Society, vol. 9, nº 2, New York, Fall, 1975.

SOUSA, Cordeiro de - "A sepultura da Marquesa de Ravara no Cemitério de Bemfica", in *Feira da Ladra*, tomo Quarto, Lisboa, 1932.

Um Gosto Português – O Uso do Azulejo no Século XVII, Catálogo. Athena/Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 2012.

VELOSO, A. J. Barros, ALMASQUÉ, Isabel - *Azulejos de Fachada em Lisboa*. Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1989.

VELOSO, A. J. Barros, ALMASQUÉ, Isabel - *Azulejaria de Exterior em Portugal*. Edições Inapa, Lisboa, 1991.

VELOSO, A. J. Barros, ALMASQUÉ, Isabel - *O Azulejo Português e a Arte Nova*. Edições Inapa, Lisboa, 2000.

PALÁCIO DOS HENRIQUES / TOCHA

Hugo A. Guerreiro
Coordenador do Setor de Museus da Câmara Municipal de Estremoz

AAVV, *Memoria Professorum Universitatis Conimbricensis 1772-1937*. vol. 2, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1992, pp. 102.

"A eleição da Misericórdia". in *Jornal d'Estremoz*, n.º 531, 5 de junho de 1897, pp. 1.

"A Festa". in *Jornal d'Estremoz*, n.º 545, 11 de setembro de 1897, pp. 1.

CIDRAES, Maria de Lurdes - *Os painéis da Rainha*. Edições Colibri, Estremoz, 2005.

CRESPO, José Lourenço Marques. *Estremoz e o seu termo regional*. Edição do autor, Estremoz, 1950, pp. 32, 33, 92, 152, 153 e 157.

"Eleição Municipal". in *Jornal d'Estremoz*, n.º 605, 5 de novembro de 1898, pp. 1.

ESPANCA, Túlio - *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Évora, Concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas*. Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1975, pp. 192.

"Festejos à Exaltação da Santa Cruz". in *Jornal d'Estremoz*, n.º 547, 25 de setembro de 1897, pp. 3.

FONSECA, Teresa - *António Henriques da Silveira e as Memórias Analiticas da Vila de Estremoz*. CME, Estre-moz, 2003.

GAYO, Manuel José da Costa Felgueiras - *Nobiliário de Famílias de Portugal*. vol. VI, ed. de Agostinho de Azevedo Meirelles e Domingos Araújo Afonso, Braga, 1992, pp. 117.

"Hotel Palace". in *Jornal d'Estremoz*, n.º 1696, 6 de março de 1920, Estremoz, pp. 2.

GUERREIRO, Hugo - *Jardim Municipal ou… Jardim José Rodrigues Tocha*. in *Brados do Alentejo*, n.º 457, 3.ª série, Estremoz, 25 de setembro de 1998, pp. 14.

"José Rodrigues Tocha". in *Jornal d'Estremoz*, n.º 341, 30 de setembro de 1893, pp. 3.

"José Rodrigues Tocha". *in Jornal d'Estremoz*, n.º 858, 5 de setembro de 1903, pp. 2.

TOCHA, José de Urquia Rodrigues - "Alentejanos em destaque-José Rodrigues Tocha e as Festas Setembrinas". in *Brados do Alentejo*, n.º 32, 6 de setembro de 1931, pp. 4.

ADE: Legados Pios de Borba, Cx 113, Testamento n.º 227.

AHE: Livro de Actas da Comissão Executiva da Câmara Municipal de Estremoz, 1932-1934, fol. 86 a 86v e 97v.

AHE: Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 78, 1897 1899, fols. 145 149, 163v e 180v, 155v 156.

AHE: Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal d' Estremoz, n.º 79, 1899 1902, fols. 2v, 9v 10, 14 19, 67v 72v, 102 103, 115, 188 e 195.

ADE: Livro de Baptismos n.º 6, São Tiago, Estremoz , 1716 1730, fol. 78v.

ACPE: Livro de inscrições diversas, inscrição n.º 6075, fol. 47.

ANE: Livro de Inscrições de Transmissão, inscrição n.º 11375, 16 de agosto de 1952, fol. 54v-55.

ADE: Livro de Notas de Estremoz, n.º 334, 16 de março de 1844 a 9 de janeiro de 1846, fol. 85v.

ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 29,1 de dezembro de 1856 a 29 de julho de 1857, fol. 95v-96.

ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 465, 19 de outubro de 1873 a 23 de janeiro de 1875, fol. 12.

ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 664, 18 de fevereiro de 1892 a 14 de abril de 1892, fol. 34 38.

ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 686, 22 de março de 1896 a 18 de março de 1896, fol. 24-26.

ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 716, 23 de fevereiro de 1901 a 14 de maio de 1901, fol. 3-4v.

ADE: Livro de Notas de Estremoz n.º 1117, 24 de janeiro de 1905 a 28 de abril de 1905, fol. 5-8.

ADE: Livro de Notas de Estremoz, n.º 1549, 17 de março de 1918 a 6 Maio de 1918, fol. 5v-7.

ADE: Livro de Óbitos n.º 48, Santo André, Estremoz, 1738 1748, fol. 32.

ADE: Livro de Óbitos, n.º 51, Santo André, Estremoz, 1771 1811, fol. 77V.

ADE: Livro de Óbitos n.º 53, Santo André, Estremoz, 1811 1829, fol. 5.

AHE: Livro de Passaporte 1767 1774, fol. 46.

AHE: Livro de Passaporte 1774 1805, fol. 81.

"Manoel Vicente Graça Zagallo". in *Jornal d'Estremoz*, n.º 858, 5 de setembro de 1903, pp. 2.

Memória del año escolar de 1933-1934. Bertrand, Lisboa, 1934, pp. 8.

ADE: Núcleo Judicial, Cíveis de Estremoz, n.º 81, maço 314, 1872, 1881, 1885.

"Praça de Touros". in *Jornal d'Estremoz*, n.º 676, 17 de março de 1900, pp. 3.

ROSA, João - *Alentejo à janela do passado, breves notícias de arte, etnografia e história*, IPAHE, Lisboa, 1940, pp. 54 e 55.

RUAS, João (coord.) - *500 anos-Santa Casa da Misericórdia de Estremoz*. Santa Casa da Misericórdia de Estre-moz, Estremoz, 2002.

SILVA, João Pedro Neves Petersen - *Tipologia e evolução de escadarias palacianas nos séculos XVII e XVIII*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura, Instituto Superior Técnico de Lisboa, 2015, pp. 55.

SIMÕES, J M dos Santos - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. FCG, Lisboa, 1979.

ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins - *Armorial Lusitano Genealogia e Heráldica*. Editorial Enciclopédia Limitada, Lisboa, 1961, pp. 272 274.